COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie ITALIA ARTISTICA

DIRETTA DA CORRADO RICCI

Premiata col primo premio al X Congresso di Storia dell'Arte
e colla medaglia d'oro del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio

Ogni volume riccamente illustrato, stampato su carta patinata, incartonato, con fregi in oro e busta di custodia .... L. 20.—
Rilegato in mezza pelle e busta di custodia .... „ 30. —

1. RAVENNA di CORRADO RICCI.
2. FERRARA e POMPOSA di GIUSEPPE AGNELLI.
3. VENEZIA di POMPEO MOLMENTI.
4. GIRGENTI di SERAFINO ROCCO: DA SEGESTA A SELINUNTE di ENRICO MAUCERI.
5. LA REPUBBLICA DI SAN MARINO di CORRADO RICCI.
6. URBINO di GIUSEPPE LIPPARINI.
7. LA CAMPAGNA ROMANA di UGO FLERES.
8. LE ISOLE DELLA LAGUNA VENETA di P. MOLMENTI e D. MANTOVANI.
9. SIENA di ART. JAHN RUSCONI.
10. IL LAGO DI GARDA di G. SOLITRO.
11. SAN GIMIGNANO di ART. JAHN RUSCONI.
12. PRATO di ENRICO CORRADINI; MONTEMURLO e CAMPI di G. A. BORGESE.
13. GUBBIO di ARDUINO COLASANTI.
14. COMACCHIO, ARGENTA E LE BOCCHE DEL PO di ANTONIO BELTRAMELLI.
15. PERUGIA di R. A. GALLENGA STUART.
16. PISA di I. B. SUPINO.
17. VICENZA di GIUSEPPE PETTINÀ.
18. VOLTERRA di CORRADO RICCI.
19. PARMA di LAUDEDEO TESTI.
20. IL VALDARNO DA FIRENZE AL MARE di G. CAROCCI.
21. L'ANIENE di ARDUINO COLASANTI.
22. TRIESTE di GIULIO CAPRIN.
23. CIVIDALE DEL FRIULI di GINO FOGOLARI.
24. VENOSA E LA REGIONE DEL VULTURE di GIUSEPPE DE LORENZO.
25. MILANO, Parte I, di F. MALAGUZZI VALERI.
26. MILANO, Parte II, di F. MALAGUZZI VALERI.
27. CATANIA di F. DE ROBERTO.
28. TAORMINA di ENRICO MAUCERI.
29. IL GARGANO di A. BELTRAMELLI.
30. IMOLA E LA VALLE DEL SANTERNO di L. ORSINI.
31. MONTEPULCIANO, CHIUSI E LA VAL DI CHIANA SENESE di F. BARGAGLI-PETRUCCI.
32. NAPOLI, Parte I, di SALV. DI GIACOMO.
33. CADORE di ANTONIO LORENZONI.
34. NICOSIA, SPERLINGA, CERAMI, TROINA, ADERNÒ di GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.
35. FOLIGNO di MICHELE FALOCI PULIGNANI.
36. L'ETNA di GIUSEPPE DE LORENZO.
37. ROMA, Parte I, di DIEGO ANGELI.
38. L'OSSOLA di CARLO ERRERA.
39. IL FUCINO di EMIDIO AGOSTINONE.
40. ROMA, Parte II, di DIEGO ANGELI.
41. AREZZO di GIANNINA FRANCIOSI.
42. PESARO di GIULIO VACCAJ.
43. TIVOLI di ATTILIO ROSSI.
44. BENEVENTO di ALMERICO MEOMARTINI.
45. VERONA di GIUSEPPE BIÀDEGO.
46. CORTONA di GEROLAMO MANCINI.
47. SIRACUSA E LA VALLE DELL'ANAPO di E. MAUCERI.
48. ETRURIA MERIDIONALE di SANTE BARGELLINI.
49. RANDAZZO E LA VALLE DELL'ALCANTARA di F. DE ROBERTO.
50. BRESCIA di ANTONIO UGOLETTI.
51. BARI di FRANCESCO CARABELLESE.
52. I CAMPI FLEGREI di GIUS. DE LORENZO.
53. VALLE TIBERINA (DA MONTAUTO ALLE BALZE - LE SORGENTI DEL TEVERE) di PIER LUDOVICO OCCHINI.
54. LORETO di ARDUINO COLASANTI.
55. TERNI di LUIGI LANZI.
56. FOGGIA E LA CAPITANATA di ROMOLO CAGGESE.
57. BERGAMO di PIETRO PESENTI.
58. IL LITORALE MAREMMANO (GROSSETO-ORBETELLO) di C. A. NICOLOSI.
59. BASSANO DEL GRAPPA di G. GERÒLA.
60. LA MONTAGNA MAREMMANA (VAL D'ALBEGNA - LA CONTEA URSINA) di C. A. NICOLOSI.
61. IL TALLONE D'ITALIA: I. LECCE E DINTORNI di GIUSEPPE GIGLI.
62. TORINO di PIETRO TOESCA.

63. PIENZA, MONTALCINO E LA VAL D'ORCIA SENESE di F. BARGAGLI-PETRUCCI.
64. ALTIPIANI D'ABRUZZO di E. AGOSTINONE.
65. PADOVA di ANDREA MOSCHETTI.
66. LA BRIANZA di UGO NEBBIA.
67. TERRACINA E LA PALUDE PONTINA di A. ROSSI.
68. IL TALLONE D'ITALIA: II. GALLIPOLI, OTRANTO E DINTORNI di GIUS. GIGLI.
69. ASCOLI PICENO di CESARE MARIOTTI.
70. DA GEMONA A VENZONE di GIUSEPPE BRAGATO.
71. SPELLO, BEVAGNA, MONTEFALCO di GIULIO URBINI.
72. L'ISOLA DI CAPRI di ENZO PETRACCONE.
73. I MONTI DEL CIMINO di SANTE BARGELLINI.
74. L'ARCIPELAGO TOSCANO di JACK LA BOLINA.
75. I BAGNI DI LUCCA, COREGLIA E BARGA di A. BONAVENTURA.
76. BOLOGNA di GUIDO ZUCCHINI.
77. FIRENZE di NELLO TARCHIANI.
78. LIVORNO di PIETRO VIGO.
79. ISTRIA E QUARNARO di AMY A. BERNARDY.
80. TRENTO di GINO FOGOLARI.
81. LA VALLOMBROSA E LA VAL DI SIEVE INFERIORE di NELLO PUCCIONI.
82. SORRENTO E LA SUA PENISOLA di RICCARDO FILANGIERI DI CANDIDA.
83. ORVIETO di LUIGI FUMI.
84. IL TUSCOLO E FRASCATI di S. KAMBO.
85. SPOLETO di CARLO BANDINI.
86. GROTTAFERRATA E IL MONTE CAVO di SAVERIO KAMBO.
87. DA CAPUA A CASERTA di SALVATORE DI GIACOMO.
88. PAVIA E LA SUA CERTOSA di R. SÒRIGA.
89. ASSISI di ARTURO JAHN RUSCONI.
90. TREVISO di LUIGI COLETTI.
91. GENOVA di ORLANDO GROSSO.
92. LA VERSILIA di AUGUSTO DALGAS.
93. ZARA E I MONUMENTI ITALIANI DELLA DALMAZIA di AMY A. BERNARDY.
94. DA ERICE A LILIBEO di A. SORRENTINO.
95. CREMONA di ETTORE SIGNORI.
96. POMPEI di ART. JAHN RUSCONI.
97. LA CALABRIA di A. FRANGIPANE e C. VALENTE.
98. PALERMO di LUIGI BIAGI.
99. AQUILA di LUIGI SERRA.
100. MONTE CASSINO di ART. JAHN RUSCONI.
101. MALTA di ROBERTO PARIBENI.
102. ISCHIA di GINA ALGRANATI.
103. MANTOVA di GUGL. e ANNAL. PACCHIONI.
104. LUCCA di EUGENIO LAZZARESCHI.
105. IL LAGO MAGGIORE di RENZO BOCCARDI.
106. PIACENZA di GIULIO FERRARI.
107. VERCELLI, IL BIELLESE E LA VALSESIA di GUIDO MARANGONI.
108. FANO E SENIGALLIA di CESARE SELVELLI.
109. FIESOLE di ARTURO JAHN RUSCONI.
110. IL VESUVIO di GIUSEPPE DE LORENZO.
111. ROMA, Parte III, di DIEGO ANGELI.
112. RODI di GIULIO JACOPI.
113. ROMA, Parte IV, di DIEGO ANGELI.

TRADUZIONI IN LINGUA INGLESE

1. RAVENNA, by CORRADO RICCI. Translated by L. Sarfatti Scopoli.
2. VENICE, by POMPEO MOLMENTI. Translated by Alethea Wiel.
3. FLORENCE, by NELLO TARCHIANI. Translated by Alethea Wiel.
4. SIENA, by ART. JAHN RUSCONI.
5. ROME I, by DIEGO ANGELI. Translated by Alethea Wiel.
6. ROME II, by DIEGO ANGELI. Translated by Alethea Wiel.
7. ASSISI, by ARTURO JAHN RUSCONI. Translated by Lisa Sarfatti Scopoli.
8. GENOA, by ORLANDO GROSSO. Translated by L. Sarfatti Scopoli.

TRADUZIONI IN LINGUA TEDESCA

1. DER GARDASEE, von GIUSEPPE SOLITRO. Deutsch von F. I. Bräuer.
2. VENEDIG von POMPEO MOLMENTI. Deutsch von F. I. Bräuer.
3. TRIEST von GIULIO CAPRIN. Deutsch von F. I. Bräuer.
4. ROM I von DIEGO ANGELI. Deutsch von U. Pellis.
5. ROM II von DIEGO ANGELI. Deutsch von U. Pellis.

TRADUZIONI IN LINGUA FRANCESE

1. ROME I, par DIEGO ANGELI. Traduite par M. Vincent.
2. ROME II, par DIEGO ANGELI. Traduite par M. Vincent.
3. FLORENCE, par NELLO TARCHIANI.
4. RAVENNE, par CORRADO RICCI. Traduite par M. Alazard.

Inviare Cartolina-Vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie I[a] - ITALIA ARTISTICA

113.

ROMA

IV.

DIEGO ANGELI

ROMA

PARTE QUARTA

ROMA BAROCCA E MODERNA

CON 192 ILLUSTRAZIONI E UNA TAVOLA

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

INDICE DEL TESTO

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ROMA

CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE — CAPPELLA SISTINA DEL SS. SACRAMENTO.
(Fot. Anderson).

I.

Durante il secolo XVI si hanno a Roma tre avvenimenti che, se bene d'indole diversa e occorsi in diversi momenti, tendono tutti e tre ad un identico fine. E questi tre avvenimenti furono la costituzione dell'*Oratorio del Divino Amore*, l'arrivo in città di Ignazio da Loyola coi suoi compagni e l'apertura e la conclusione di quel Concilio di Trento che una così vasta importanza doveva avere nella storia del mondo. Di indole diversa, ho detto, e avvenuti in epoche differenti: aggiungerò che molte volte parvero antagonistici e si urtarono a difficoltà che dovevano sembrare insormontabili e pure di tutti e tre si può dir quello che di uno di essi disse Paolo II: *hic est digitus Dei*. E nella grande confusione di quel secolo che è come il crogiolo dove si dovevano fondere i varî elementi di due epoche e di due civiltà, essi furono veramente provvidenziali per la Chiesa Cattolica e riuscirono con un esempio forse unico al mondo a riconquistare al Cattolicesimo Romano quella supremazia spirituale che la Riforma sembrava avesse dovuto rapirle per sempre.

L'*Oratorio del Divino Amore* fu una congregazione di uomini religiosi i quali, di fronte al dilagare dello spirito secolare e alle oscure minacce che in esso si comportavano, si riunirono in un ardente bisogno di riforma spirituale, fiduciosi che salvando se stessi avrebbero dato un esempio tale per cui tutti i cristiani li avrebbero in breve seguiti. Questi uomini da bene erano da principio una cinquantina e fra di loro eranvi persone notevolissime per integrità di vita ed elevatezza di pensiero. Vi si notavano,

S. MARIA MAGGIORE — MONUMENTO A SISTO V. (Fot. Anderson).

in fatti, Gian Pietro Carafa — che fu poi papa col nome di Pio IV —, il Sadoleto, il Giberti, il Lippomano, il Manetti, il Crispoldi e quel Gaetano da Thiene che fu uno dei fondatori di ordini attivi, e che con Ignazio da Loyola e Filippo Neri fu uno dei nuovi santi di quel torbido secolo XVI così pieno di eventi. Questa congregazione dell'*Oratorio del Divino Amore* agiva nell'orbita rigidamente cattolica e partiva dal concetto che l'elevazione spirituale dell'individuo era condizione indispensabile per influire in senso informativo sugli altri. Di qui la loro austerità di vita, la preghiera in comune, la comunione fatta più d'una volta all'anno e quell'insieme di pratiche religiose che dovevano ricondurre gli individui e la Chiesa stessa ad una più rigida osservanza dei principî cristiani. È curioso di notare — e questo dimostra quanto lo spirito classico e profano fosse oramai diffuso — come essi stessi non sfuggirono a certe forme esteriori che potevano sembrare paganizzanti. Così per esempio, essendo morto uno dei loro confratelli e precisamente quel Giuliano Dati, parroco della chiesa

S. MARIA MAGGIORE — MONUMENTO DI PIO V. (Fot. Anderson).

di S. Dorotea in Trastevere dove essi si raccoglievano, gli eressero nella sua stessa chiesa un monumento che era una pila d'acqua santa a forma d'ara, con nei lati questa singolare iscrizione: *Julianus de Dathis penitentiarius et rector. D. O. M. Div. Silvestro ac Divae Dorotheae v. manibus laribusque avitis sacrum.* Disgraziatamente l'influenza che questo *Oratorio* avrebbe potuto esercitare non fu di lunga durata. Nato come abbiam visto nel 1517, nel 1528 fu disperso dalle orde del Borbone, i suoi membri messi in carcere e perseguitati in modo tale che, scampati a malapena alle sevizie cui erano stati sottoposti, fuggirono da Roma e ripararono a Venezia, dove uniti ad altri rifugiati tra i quali il Contarini, e il Pole di regia stirpe inglese, riorganizzarono la loro congrega accolti fraternamente da Pietro Bembo e da Gregorio Cortesi che misero a loro disposizione l'uno la sua casa di Padova e l'altro i giardini e i boschetti di San Giorgio Maggiore.

Ma alla loro partenza Roma ricadde negli eccessi «secolari» che avevano tanto

nociuto alla esteriore nomea della Chiesa. Pur troppo la grande bufera della Riforma dopo avere scosso tutte le anime si indirizzava contro Roma come una suprema minaccia; e, fra le stesse nazioni cattoliche rimaste fedeli alla Chiesa, la Spagna, dopo aver sognato il dominio del mondo, vedeva la sua flotta orgogliosa naufragare contro i vascelli di una potenza riformata; la Francia dilaniata dalle guerre di religione uccideva i suoi re uno dopo l'altro e fra il contrasto degli Ugonotti e della Lega preparava l'avvento di una nuova dinastia di conciliazione; i Turchi minacciavano la cristianità nel cuore, nè a fiaccarli era bastata la gloriosa ma effimera vittoria delle Curzolari. Dovunque era irrequietezza, ansietà, preoccupazione per il futuro. Dovunque il mondo sembrava oppresso sotto la minaccia di un inesorabile destino. Fu allora

BASILICA VATICANA - SAGRESTIA DI S. PIETRO — RIMOZIONE DELL'OBELISCO DAL CIRCO DI NERONE (1586).
(Fot. Alinari).

che, dopo aver trascorso un periodo di preparazione religiosa, giunse a Roma un oscuro spagnuolo che con alcuni suoi compagni, invasi da uno spirito di infinita passione, vollero costituirsi in una specie di milizia spirituale per la salvezza della Chiesa e dei suoi fedeli. Questo oscuro spagnuolo si chiamava Inigo de Recalde, ma gli uomini avrebbero imparato a conoscerlo col nome di Ignazio da Loyola. A Roma si era fermato per caso. Dopo aver compiuto i suoi studi in Francia era passato in Italia dove a Venezia aveva avuto cordiale accoglienza dai congregati dell'*Oratorio del Divino Amore*. Ma qui accadde un caso abbastanza misterioso, intorno al quale la luce non è ancora intieramente fatta. Dopo le prime accoglienze fraterne, avvenne un distacco di cui si sono sempre ignorate le cause. Nessuno dei biografi del Loyola ne parla diffusamente ed egli stesso, nelle sue confidenze al Gonzales, non si spiega bene in proposito e si limita a dire che fra lui e Pietro Carafa erano sorti incidenti di una certa importanza.

Fu come vuole il Bartoli una tal quale diffidenza manifestata dal Carafa ad Ignazio o pure come suppone il Joly fu il dispetto del futuro Paolo IV per aver il Loyola rifiutato energicamente di entrare nell'ordine Teatino come egli stesso gli aveva proposto? Comunque il dissenso dovette essere abbastanza grave perchè Ignazio ed i suoi compagni lasciarono precipitosamente Venezia e decisero di venire a Roma per chiedere al Papa il permesso di recarsi in Oriente a evangelizzare gli infedeli. Più tardi questo primo disegno si cambiò e alla Storta Ignazio ebbe la visione per la quale il Salvatore gl'ingiunse di stabilirsi a Roma dove lo avrebbe protetto. E a Roma infatti giunse nell'ottobre del 1537, prendendo alloggio in Piazza di Spagna, nel Casale di

FONTANA DEL MOSÈ. (Fot. Anderson).

una vigna che Quirino Garzoni possedeva ai piedi della Trinità dei Monti. Se bene i primi tempi fossero duri per il riformatore spagnuolo e per i suoi seguaci, pure egli non dubitò un istante nè ebbe una qualsiasi esitazione e abbattendo tutti gli ostacoli potè due anni più tardi presentare a Paolo III un disegno dell'Istituto della Compagnia diviso in cinque capitoli, con i quali si costituiva la formidabile associazione. Questa presentazione venne fatta a Tivoli, dove il papa era in villeggiatura, il 23 settembre del 1539 e a pena un anno dopo, non ostante che il cardinale Guiduccini incaricato di riferire in proposito fosse personalmente contrario, Paolo III pubblicava la bolla *Regimine Militantis Ecclesiae*, la quale non era se non la parafrasi dei cinque capitoli presentati da Ignazio.

Vi è in tutto questo succedersi di avvenimenti un certo susseguirsi di date che merita di essere notato. Lo stesso anno, infatti, in cui Ignazio coi suoi compagni giungeva a Roma, Paolo III dopo molte e non lievi difficoltà apriva a Trento quel Concilio

che una così grande importanza doveva acquistare nella storia della Chiesa. Questa contemporaneità di sforzi collettivi e privati dimostra fra l'altro che oramai la necessità di una riforma era entrata nella coscienza di tutti e che, facendola sua, il papa riassumeva in sè quello che era nella coscienza di ogni sincero cattolico. Di Paolo III si fa generalmente un ritratto sbagliato. Questo pontefice che nella tela di Tiziano apparisce arcigno e adusto, fu un grande gerarca, il primo di quei papi riformatori che dovevano riconquistare alla Chiesa il doppio di quanto aveva perduto. Cresciuto nel pieno umanesimo di Pomponio Leto a Roma e degli Orti Oricellari a Firenze, vissuto sotto i pontificati di Giulio II e di Leone X e testimone dell'inettitudine spensie-

PALAZZO LATERANENSE E PIAZZA DI S. GIOVANNI IN LATERANO. (Fot. Alinari).

rata di Clemente VII, aveva imparato a diffidare delle alleanze troppo assolute e delle amicizie unilaterali. Legato presso l'Imperatore aveva potuto rendersi conto della importanza che andava acquistando la Riforma, sì che eletto al soglio pontificio doveva necessariamente dedicare tutte le sue attività per riconquistare quanto la Chiesa aveva perduto di considerazione e di potere. Di lui il Suriano aveva detto essere «romano di sangue e di animo molto gagliardo»: appena assunto al papato si mise all'opera e nominò quella commissione di cardinali — erano Pio da Carpi, Reginald Pole, Giovanni Sadoleto, Gerolamo Aléandre, Giovanni du Belley, Pietro Carafa e il Contarini, uomini tutti di alto ingegno e di somma probità — i quali da lui ebbero l'incarico di studiare un piano di riforme e di rinnovamento.

Questo piano essi lo presentarono a Paolo III col titolo di *Concilium de Emendanda Ecclesia* ed è da quello che doveva nascere il Concilio tridentino. Non è qui il

luogo di far la storia del Concilio, il quale non fu nè breve, nè facile, ma che a traverso le molte vicende e le molte discussioni ebbe questo grande merito, di presentare una somma di lavoro veramente conclusivo e tale da potersi considerare come il nuovo codice dei cattolici, per quanto riguardava la loro fede, la loro vita, la loro arte e il loro pensiero. Quando la mattina del 3 dicembre 1563, i vari membri di quella memorabile assemblea si riunirono nella cattedrale di Trento, per la venticinquesima e ultima sessione del Consiglio, si potè veramente dire che *novus ordo nascitur orbi.* Alla fine della discussione — a cui avevano partecipato 255 padri, 6 cardinali, 3 patriarchi, 25 arcivescovi, 168 vescovi, 7 abati, 39 procuratori di assenti e 7 generali di ordini — quando, dico, alla fine della discussione il primo presidente Morone dichiarò chiuso il Concilio, molti dei presenti non poterono trattenere le lacrime, sì che ben a diritto si possono ripetere le parole del Pastor, che cioè « la grandezza del momento s'impadronì di tutti facendo presentire che la mano di Iddio aveva voltato una pagina nella storia della sua Chiesa ».

CHIESA DI S. STEFANO ROTONDO.
AFFRESCHI DELLE PARETI.
(Fot. L. U. C. E.).

Tutti questi elementi avevano dunque preparato la società nuova e si può dire che con quella data del 1563 si chiude veramente l'ultimo periodo del Rinascimento. Ma come è naturale sarebbe difficile dividere con un taglio netto i due periodi: vi è fra l'uno e l'altro una zona di transizione, in cui l'arte si trasforma lentamente. Abbiamo visto già (1) come nella seconda metà del sec. XVI gli edifici e le decorazioni di essi venissero a poco a poco trasformandosi. I nuovi canoni di vita dovevano produrre una nuova forma d'arte: alle sontuosità classicizzanti del primo rinascimento seguiva una visione più austera e direi quasi più religiosa della vita. Si ebbero sì, ancora una volta, grandi affreschi mitologici, ma lo spirito che li ispirava non era già più quello che aveva guidato la mano degli artisti grazie ai quali s'erano arricchite le pareti della Farnesina.

Tutta la vita oramai sembrava informarsi ad una severità che si traduceva nelle linee semplici e grandiose dei palazzi, nell'enfasi contenuta delle scolture, nella gelida ampollosità degli affreschi. I canoni del Concilio di Trento non avevano ancora potuto trasformare intieramente le abitudini e i pensieri degli uomini, ma già una più rigida disciplina guidava le loro anime e preparava l'avvento della nuova società.

Guardate i palazzi dell'Ammannati — quello Ruspoli sul Corso, quello Sermoneta alle Botteghe Oscure, quello Sacripante in Piazza Fiammetta — e vi troverete già di fronte a un carattere nuovo e « più domestico », per adoperare la giusta definizione del Burckhardt. Nè le sculture, di un Michelangiolismo manierato, avranno maggior vita e maggior movimento: e se bene nelle statue che adornano la tomba dei parenti

(1) *Roma nel Rinascimento — Da Martino V a Gregorio XIII*, Cap. V.

di Giulio III a S. Pietro in Montorio s'abbia un qualche accenno ad una grazia personale, pure l'imitazione del Maestro rivela uno sforzo che l'abilità tecnica non può celare.

Ma — come ho già detto — è con Gregorio XIII che si può dire compiuto il ciclo del rinascimento umanistico e profano. Già il grande pontefice Boncompagni aveva allargato la zona d'azione politica; doveva il suo terribile successore concludere ciò che Gregorio aveva a pena iniziato e dare alla città e ai suoi sudditi una forma immutabile e definitiva.

CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE — COLONNA ERETTA DA CLEMENTE VIII IN RICORDO DELL'ABIURA D'ENRICO IV. (Fot. Anderson).

Sisto V era di famiglia di contadini e proveniva dai francescani. Tenace, parsimonioso per sè, straordinariamente attaccato ai suoi, duro al lavoro e al risparmio, ma nel tempo stesso geloso delle sue prerogative e orgoglioso della sua Chiesa, per la quale non trovava doni abbastanza degni, egli compendiava quella sua doppia origine contadinesca e monacale, e questo serve a spiegarci talune caratteristiche sue, che a prima vista sembrerebbero contradditorie. Egli infatti è grande nepotista, facile ad arricchire i parenti e ad elevarli ai gradi più elevati, ma nel tempo stesso è un rigido amministratore dei beni della Chiesa, un giudice severo di tutti gli abusi e di tutti gli sperperi. E mentre spende grandi somme per l'abbellimento della città che era divenuta la sua parrocchia, riusciva ad economizzare un tesoro del quale si conservano ancora in Castel Sant'Angelo i singolari forzieri. Nella sua non facile infanzia aveva veduto quanto mal sicure fossero le campagne, sempre alla mercè dei banditi e come difficile fosse la vita nelle città signoreggiate da potenti orgogliosi e pronti alle sopraffazioni. Ed ecco che divenuto papa, emana decreti terribili contro gli uni e contro gli altri e i corpi dei banditi mazzolati e squartati espone lungo le vie maestre e i signorotti appiccati lascia appesi sulle forche nelle città ad esempio di tutti.

Per lui, nella sua mente ben organizzata e precisa, tutto doveva essere ordine ed armonia: gli uomini e gli edifici. Armato di quelle armi che il Concilio di Trento gli aveva messo in mano, riorganizzò prima la società umana e dopo riordinò la città. Sotto questo punto di vista, Sisto V fu il primo pontefice romano che immaginò un piano regolatore: dopo di lui se ne abusò, ma nessuno fu condotto a fine. Ma egli aveva avuto una visione precisa di quello che avrebbe dovuto essere una grande città, metropoli del cattolicismo rigenerato. Ed eccolo a tracciare un grande piano e a immaginare tutta una serie di grandi rettifili, i quali mettendo in comunicazione fra loro le basiliche avrebbero provveduto largamente al regolamento del traffico.

Il programma è, come si direbbe, di attualità. Secondo il disegno concepito da Sisto V, S. Maria Maggiore sarebbe stato il centro a cui giungevano e da cui partivano le nuove strade. La basilica liberiana, sia detto di passaggio, ebbe sempre le cure affettuose del papa Peretti: presso di lei sorgeva quella mirabile villa che si era fatto fare da cardinale e che la criminale insipienza dei tempi nostri ha irreparabilmente distrutto, ed è nelle mura della basilica di papa Liberio che egli volle esser sepolto. Da Santa Maria Maggiore dunque doveva partire la raggiera dei nuovi e larghi rettifili

CHIESA DI SANTA SUSANNA — LA FACCIATA.

i quali — si noti bene — nel disegno che troviamo nel Bandini sarebbero stati alberati. Verso il mezzogiorno tre vie si partivano per raggiungere S. Giovanni in Laterano, S. Lorenzo fuori delle Mura e S. Croce in Gerusalemme, e due, a settentrione, scendevano al Corso passando per il Foro Traiano, ed arrivavano a Piazza del Popolo a traverso il Viminale e il Pincio. Da S. Giovanni, poi, si partivano altre due strade divergenti, una delle quali passando presso il Colosseo giungeva a S. Pietro e l'altra lungo le mura, dalla parte interna, metteva in comunicazione la basilica lateranense con quella di S. Paolo *extra muros*. Ma di tutte queste grandi arterie, nessuna fu potuta condurre a termine. Di una sola rimangono anche oggi tracce importanti: di quella

che da S. Giovanni, per S. Maria Maggiore doveva raggiungere S. Pietro. Anche nella Roma contemporanea e se bene si arresti alla Trinità dei Monti è pur sempre il più notevole rettifilo. Esso comprende la via Merulana, la Via Agostino De Pretis, la Via delle Quattro Fontane e la Via Sistina.

Tracciato così il suo piano regolatore, Sisto V ebbe bisogno di un architetto che lo arricchisse di palazzi profani e di edifici sacri, e questo architetto lo trovò nella

BASILICA DI SAN PIETRO. (Fot. Anderson).

persona del lombardo Domenico Fontana. Costui era nato nel 1543 a Mili, nel Comasco, dove il papa — allora Cardinal Peretti — lo aveva conosciuto, impiegandolo più tardi nel 1584, quando era ancora cardinale, nei lavori della Cappella del Presepe a S. Maria Maggiore. Eletto al soglio pontificio lo aveva confermato in quell'opera, facendogli fare il monumento a Pio V che era stato suo benefattore e preparare il luogo della sua propria sepoltura. Questa cappella, che dal suo fondatore venne detta Sistina, è dunque il primo lavoro che il Fontana eseguì a Roma. In esso permane lo spirito di quell'ultimo cinquecento, dove nella solennità ancora composta della linea, già presentisce l'avvento dell'arte nuova, con quella sua policromia marmorea, i suoi archi

spezzati dei timpani, le cariatidi che prendono il posto delle lesene e le urne fiammeggianti che coronano i pilastri. Architettura che ha ancora un senso di grandezza nella sua austerità, grandezza che pur troppo non si riscontra negli scultori che immaginano le statue ed i bassorilievi dei monumenti e dei pittori che decorano le lunette e le vôlte. Quelli scultori furono Leonardo da Sarzana, che scolpì la statua di San Pio V, e il Valsoldo a cui si deve quella di Sisto. I vari bassorilievi furono fatti da Nicola Cordier, da Silla di Viggiù, da Egidio Fiammingo, da Pier Paolo Olivieri, povere sculture dove non è più l'eleganza delle statue del Rinascimento e dove non è ancora l'impeto di quelle barocche. E più misere ancora le pitture di Andrea Lilio, di Giovanni Bresciano, di Paris Nogari, di Cesare Nebbia e del Lattanzio, faticose imitazioni dei colossi michelangioleschi, immobilizzate oramai in un manierismo senza vita, e invano volute ravvivare da una grande varietà di rossi, di gialli e d'azzurri che non arrivano a darci una impressione di colore.

BASILICA DI SAN PIETRO — LOGGIA DELLA BENEDIZIONE PAPALE.
(Fot. Anderson).

Comunque la cappella Sistina di Santa Maria Maggiore ebbe — come si direbbe — un « gran successo di pubblico ». Nella architettura del tempo era qualcosa di nuovo che si addiceva perfettamente alle nuove tendenze e alle nuove aspirazioni spirituali: severa nel suo insieme, con quel tanto di lusso e di decoro che già s'imponeva alla coscienza dei cattolici per le loro chiese.

Il papa ne fu soddisfatissimo, e prese a proteggere più che mai il Fontana che ad un senso d'arte corrispondente alle sue proprie tendenze univa una abilità tecnica non comune. Perchè egli fu oltre che un nobile architetto, un abilissimo ingegnere, esperto in ogni meccanismo e pronto a risolvere ogni più arduo problema. Fu anzi per queste sue qualità — e le vorrei dire meccaniche — che Sisto V gli dette l'incarico di trasportare, dalla piazzetta di Santa Maria della Febbre dove si trovava, nel centro della piazza vaticana il grande obelisco del Circo Neroniano. Questo obelisco era il solo di tutti gli obelischi romani che fosse rimasto in piedi e intorno a lui correva una curiosa leggenda. Si credeva comunemente dal popolo che nella palla di cui era sormontato fossero

PORTICO DELLA BASILICA DI SAN PIETRO. (Fot. D'Alessandri).

conservate le ceneri di Giulio Cesare unitamente ad un cospicuo tesoro di gemme e di pietre preziose. La leggenda rimonta alla più lontana antichità, tanto che si trova citata — con queste parole — nelle *Mirabilia Urbis Romae,* le quali come si sa rimontano al secolo X: «*iuxta quod*» all'arco di Nerone, *est memoria cesaris in agulia, ubi splendide cinis eius in suo sarcofago, id est aureo malo requiescit.* Questa palla dorata — *aureo malo* — fu presa di mira dagli schioppi dei lanzichenecchi durante il sacco di Roma del '27, poichè speravano di abbatterla per impadronirsi delle ricchezze che essa avrebbe dovuto contenere. Oggi si trova nei Musei Capitolini e vi si possono scorgere ancora i fori dei proiettili tedeschi.

L'impresa assunta dal Fontana non fu facile e son note le tragiche vicende di quel trasporto. L'operazione fu compiuta il 30 aprile 1586: Domenico Fontana, ricevuta la benedizione papale, entrò nel recinto dove ben quaranta argani convergevano le loro funi in un raggio di molti metri. Ma egli stesso era così timoroso di quel che poteva succedere, che aveva preparati i cavalli per darsi alla fuga qualora non riuscisse nel suo intento. Gremita di popolo la piazza: i prelati, i cardinali, la nobiltà in appositi recinti: ma tutti dovevano tacere, pena la morte. E per dimostrare che la minaccia non era vana, Sisto V aveva fatto già drizzare le forche. A un segnale di tromba, gli ottocento operai e i centoquaranta cavalli si misero in movimento «sì che pareva», scrive un testimonio oculare, «che la terra si aprisse di sotto e il cielo tremasse di sopra». Per un poco il trasporto procedette senza intoppi, ma ecco che a un tratto i canapi che trascinavano il monolite cominciarono a fumare. Allibito il popolo non osava alzar la voce: uno solo, secondo una tradizione che non è assolutamente certa, avrebbe avuto quel coraggio e sarebbe stato un tal Bresca, genovese, che non

BASILICA DI SAN PIETRO — C. MADERNO E MICHELANGIOLO: L'INTERNO. (Fot. Alinari).

sapendo più trattenere la sua emozione lanciò il grido rimasto famoso: « Acqua alle corde! » Il consiglio fu accettato, e le operazioni ripresero condotte trionfalmente fino alla fine. Immenso fu il giubilo del Papa, che nominò il Fontana cavaliere dello speron d'oro e lo ricompensò con una somma di 5000 scudi d'oro oltre a tutto il materiale adoperato, che venne stimato a oltre 20 mila scudi.

Sulla guglia granitica, tolto l'« aureo pomo », Sisto V fece porre la Croce e nella base incise questa iscrizione orgogliosa: *Ecce Crux Domini, fugite partes adversae.* Era la suprema presa di possesso del Cattolicismo vittorioso sul mondo pagano oramai sconfitto per sempre. Questo esito insperato persuase il Pontefice a risollevare altri obelischi giacenti nei varî luoghi di Roma: quello di S. Maria Maggiore che Claudio aveva trasportato d'Egitto l'anno di Cristo 57; quello del Laterano, il più grande di quanti se ne conoscano, che Costantino aveva posto nel Circo Massimo e quello di Piazza del Popolo dedicato a Sesostri e portato a Roma da Augusto dopo la conquista dell'Egitto. Tutte queste guglie, sulla cui sommità fu imposta la croce, vennero innalzate dal Fontana fra l'anno 1587 e l'anno 1589. Nè si limitò a questo la cristianizzazione dei monumenti antichi, perchè Sisto V volle anche porre le statue di S. Pietro e di San Paolo sulla Colonna Traiana e su quella di Marco Aurelio, che fece appositamente restaurare. Del resto è bene notare qui che se papa Peretti distrusse molti monumenti antichi, lo fece sopra tutto per evitare che si trasformassero in fortilizi pei baroni o in caverne per i banditi. Così disparve l'ultimo avanzo del Settizonio alle falde del Palatino, e di cui ci rimangono interessanti disegni e incisioni, e così pensò di trasformare il Colosseo in una fabbrica di pannilani; disegno che fortunatamente non potè condurre a termine, ma che nel suo insieme e nei suoi particolari dimostra un senso di modernità che stupisce. Questa grande officina tessile che stava così a cuore al Pontefice, non potendo trovar posto nel Colosseo, fu — in proporzioni più ridotte — isti-

PALAZZO MATTEI — CORTILE. (Fot. Mascioni).

tuita presso Santa Maria in Trivio, dove lo sbocco dell'Acqua Vergine doveva in certo modo favorire l'industria.

Da questo insieme di lavori si vedrà come Sisto V sfruttasse abilmente le conoscenze tecniche del Fontana. E se bene egli lo apprezzasse molto anche come artista, deve averlo certo apprezzato moltissimo come ingegnere. È, infatti, come consigliere che lo troviamo accanto a Giacomo della Porta, incaricato — dopo la morte di Michelangelo — di condurre a fine i lavori della vôlta della cupola che aveva a pena iniziata. Sotto la direzione dei due architetti l'opera avanzò rapidamente, sì che il papa Peretti potè vederla compiuta prima della sua morte. Ed è anche come ingegnere che egli incaricò il Fontana di portare a Roma l'acqua che prese da lui il nome di Felice e che sboccando sulla piazza S. Bernardo dette occasione di edificare la grande mostra che ancora sussiste. Questa mostra ha tutte le caratteristiche e — aggiungerò — tutti i pregi delle architetture fontaniane: una grande severità di linee e una perfetta conoscenza delle proporzioni. Quel grande atrio nel quale è posta la lapide dedicatoria è assai nobile e le tre arcate non mancano di grandiosità. Disgraziatamente gli

scultori che dovettero ornarle non seppero essere all'altezza dell'architetto. I due bassorilievi di Flaminio Vacca e di G. B. della Porta sono i soliti bassorilievi di quella fine di secolo: figure senza carattere, drappeggiamenti grossolani, modellatura uniforme. In quanto alla grande figura centrale del Mosè sono note le vicende. Prospero da Brescia, che ne fu l'autore, aveva fidato troppo nelle sue forze, molto probabilmente inorgoglito dal pensiero di poter emulare Michelangelo e dare a Roma un Mosè in piedi eguale in bellezza al suo Mosè seduto. Ma lo scultore che aveva adorno di piacevoli stucchi le chiese di Roma, si smarrì di fronte al marmo e non potendo, non volendo o non sapendo lavorare la statua nella sua altezza, la scolpì lasciando il blocco giacente di modo che non potè rendersi conto dell'effetto che ne avrebbe tratto. Il giorno dell'inaugurazione che doveva esser quello del suo trionfo, fu invece quello della sua sconfitta e le risa del pubblico furono tali che egli se ne ammalò e — secondo quanto racconta il Baglioni — morì di crepacuore pochi giorni dopo. Triste conclusione di cui la favola d'Icaro è il mitico simbolo a traverso i secoli.

Ma di tutte le opere eseguite da Domenico Fontana, il Palazzo Lateranense e la contigua loggia della benedizione rimangono senza dubbio le più importanti. Fin dalla sua elezione a Pontefice, Sisto V aveva sempre vagheggiato di ricondurre i Papi nella loro dimora primitiva che — al ritorno di Avignone — avevano dovuto abbandonare per lo stato di rovina in cui si trovava. Piaceva al pontefice riformatore, di riprendere la tradizione antica e di tornare al luogo delle origini, onde si affrettò a dare incarico al suo architetto di ricostruire il palazzo distrutto, adattandolo alle nuove esigenze del papato.

L'edificio che egli immaginò e condusse a compimento è uno dei soliti edifici di

PALAZZO CHIGI. (Fot. Anderson).

PALAZZO DEI CONSERVATORI — CAV. D'ARPINO: COMBATTIMENTO TRA GLI ORAZI E I CURIAZI.
(Fot. Anderson).

quel periodo: grandioso nelle proporzioni, freddo e direi quasi scolastico nella linea e nella decorazione. Certo, vi è un senso di sovranità e di romanità in quei due piani così perfettamente equilibrati e in quelli spazi calcolati con tanta elegante armonia. Ma il palazzo non è altro che una grande casa, come accanto a lui, la loggia della Benedizione non è altro che una semplice terrazza di proporzioni troppo modeste per contrastare con la mole che le sorge vicino. D'altra parte, l'interno del Palazzo, mediocremente adorno dalle pitture dei soliti artisti sistini che abbiamo visti così mediocri e così accademici nella sua cappella di S. Maria Maggiore, se rispondeva abbastanza bene a quanto si riferiva alla parte di rappresentanza, non era sufficiente alla corte papale nè aveva tutte quelle comodità che oramai un'abitazione privata cominciava a richiedere. Sisto V andò a stare nel nuovo edificio ma fu il solo dei papi che lo abitasse, perchè i suoi successori preferirono di tornare al Vaticano e di farsi costruire un nuovo palazzo — quello sul Quirinale — dove potessero trascorrere più comodamente i mesi estivi.

Migliore invece riuscì al Fontana la Biblioteca Vaticana, che eseguì nel 1588 e per la quale sacrificò tutto un lato del Belvedere bramantesco. Si tratta di una vasta sala a vôlta, divisa da pilastri e tutta affrescata da Cesare Nebbia e da Giovanni Guerra, che ne decorarono le pareti con i consueti grotteschi di moda in quelli anni e le lunette con le storie di Concilî e delle Librerie antiche. Questa fu la penultima opera eseguita a Roma dal Fontana: l'ultima sarebbe stata il catafalco del suo protettore, che nell'agosto del 1590 infermò di febbre e dopo breve malattia morì. Il suo successore, Clemente VIII di casa Aldobrandini — poichè il pontificato di Urbano VII durò pochi giorni e non lasciò tracce nella storia — non fu amico all'architetto del suo predecessore e forse per consiglio dei suoi colleghi lo chiamò in giudizio per render conto dei denari che aveva spesi durante il pontificato di Sisto V. Ma il Fontana preferì di allontanarsi da Roma senza nemmeno rispondere e riparò a Napoli dove fu accolto con grandi onori e dove morì nel 1607, quando cioè da nove anni era già nato Gian Lorenzo Bernini.

PALAZZO FARNESE.
A. CARRACCI: PARIDE E MERCURIO.

Di Clemente VIII la tradizione — come abbiamo veduto per altri pontefici — ha raccolto un ritratto inesatto. Egli subì la sorte comune ai papi della Controriforma che gli scrittori protestanti presentarono sotto falsi colori per unico scopo di polemica: e questi colori furono ripresi poi col consueto compiacimento dagli enciclopedisti del secolo XVIII e dagli anticlericali del secolo XIX. Così si formò la leggenda che per ragioni interessate era difficile sradicare. Due fatti — sopra gli altri — avvenuti durante il suo pontificato contribuirono a richiamarlo con una luce di tragedia che ai tempi nostri fu abilmente sfruttata a scopo di politica: il rogo di Giordano Bruno e il supplizio della famiglia Cenci. Il primo fece gridare all'intolleranza religiosa; il secondo servì di pretesto per accusare l'Aldobrandini di avidità, rendendolo colpevole di aver fatto uccidere la famiglia di Francesco Cenci col solo scopo di impadronirsi della sua fortuna. Ora parlare d'intolleranza religiosa nel secolo XVI e voler giudicare con la nostra morale e rimproverare al papa il rogo di Campo dei Fiori è voler giudicare col nostro codice. Il supplizio del frate Nolano non è diverso dai molti supplizî che i protestanti fecero in quelli anni dei fedeli cattolici e alle fiamme di Roma rispondono con ben altra frequenza quelle che avevano acceso Edoardo V e la saggissima e avvedutissima Elisabetta. Rimproverare a Clemente VIII di aver bruciato l'eretico Giordano Bruno e non rimproverare a Calvino di aver fatto bruciare l'eretico Servet è giudicare uno stesso fatto con due misure. Nelle pene di quello scorcio di secolo era legittimo il rogo come oggi è legittima la fucilazione e non si può pretendere che un pontefice cattolico, in piena lotta contro le tendenze riformiste, dovesse per un suo non concepibile liberalismo mandare assolto un pervertitore del dogma che per di più vestiva gli abiti sacerdotali. In quanto all'eccidio della famiglia Cenci

CHIESA DI S. CECILIA — STEFANO MADERNO: STATUA DELLA SANTA. (Fot. Alinari).

PALAZZO BORGHESE — PARTE POSTICA. (Fot. Anderson).

PALAZZO BORGHESE — CORTE - OPERA DI MARTINO LONGHI. (Fot. Anderson).

gli ultimi studi del padre Rimeri e sopra tutto il volume definitivo di Corrado Ricci, hanno posto il problema nel suo vero aspetto. In quella fine del secolo XVI il parricidio e il fratricidio per ragioni d'interesse o per odio di famiglia era diventato così comune che era necessario un esempio. Proprio mentre i Cenci erano ancora carcerati Marcantonio Massimo era condotto al supplizio perchè aveva avvelenato il fratello per impossessarsi della sua sostanza e Andrea Caproni, familiare del duca Cesarini, feriva anch'egli a morte il fratello per la medesima ragione e Paolo Santacroce trucidava la madre perchè non era riuscito a farsi nominare suo erede. La piaga, come si vede, s'incancreniva e bisognava guarirla col ferro e col fuoco. Clemente VIII, uomo

CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE — FLAMINIO PONZIO: CAPPELLA PAOLINA. (Fot. Anderson).

di vita proba e di costumi austerissimi, figlio di legislatore e legislatore lui stesso, dovendo combattere contro la corruzione che lo spirito troppo libero del Rinascimento aveva fatto fiorire nelle moltitudini così dei ricchi come dei plebei, così dei laici come dei sacerdoti, non poteva esitare e non esitò. È noto che egli stesso volle rivedere il processo dei Cenci e come dovette venire all'inesorabile conclusione della condanna.

Del resto il secolo finiva in un tenebrore di fiamme e di sangue da cui nemmeno gli artisti erano immuni. È in fatti con questo scorcio del Cinquecento che s'inizia quello speciale sentimento di tragico orrore sanguinario; sentimento che del resto era comune alle folle. Fu verso il 1591 che il Pomarancio dipinse sulle pareti di Santo Stefano Rotondo quelle scene di martirio nelle quali sono riprodotti i più atroci supplizi con una compiacenza che oggi ci fa stupire e ci ripugna. Ma allora quelli affreschi — che dal punto di vista puramente artistico sono assai mediocri —

furono apprezzatissimi e ammiratissimi, tanto che il Cavalieri dovette inciderne in rame tutta la serie, e quelle stampe grossolanamente colorate ebbero una grande voga nel popolo. Del resto l'arte seguiva la sua evoluzione e lentamente si avviava ai prossimi trionfi del barocco. Caduto in disgrazia il Fontana, Clemente VIII scelse come suo architetto quel Carlo Maderno che taluno ha chiamato il primo degli artisti barocchi. Se bene io non possa accettare intieramente questa definizione troppo assoluta, è certo che egli introdusse nell'architettura qualche nuovo elemento il quale l'avvicinava allo stile che sarebbe fiorito così esuberantemente nel secolo successivo. Nato a Bissone, sul lago di Lugano nel 1556, aveva cominciato con l'essere modesto stuccatore nel suo paese, finchè verso il 1588 Domenico Fontana, che era suo zio, non lo chiamò a Roma presso di sè e non lo istruì nell'arte dell'architettura e nella tecnica dell'ingegneria. Il Muñoz osserva giustamente che bisogna considerare il Maderno come

FONTANA DELLA BARCACCIA. (Fot. Anderson).

il continuatore del Fontana e soggiunge che egli rimase « un puro cinquecentista rappresentante del tardo Rinascimento e della Controriforma ». E infatti nella cappella che egli eseguì a S. Gregorio al Celio per il Cardinale Salviati — forse compiendo un lavoro iniziato da quell'oscuro artista che fu Francesco Franco — si vede vivissima l'influenza della cappella Sistina in S. Maria Maggiore, sia nell'ordinamento delle colonne e delle vôlte sia nella decorazione a marmi policromi delle pareti. Ma in quei suoi primi lavori — il palazzo Rusticucci e il complemento della facciata di S. Giacomo degli Incurabili sul Corso — poco si può giudicare della sua personalità artistica. In fondo egli non faceva che lavorare sopra un tema obbligato non solo, ma subiva l'influenza dello zio. Il primo lavoro che è tutto suo e che rivela intiero il suo temperamento è quella chiesa di S. Susanna a cui il Cardinale Rusticucci gli ordinò di fare la facciata l'anno 1603. Qui ci troviamo veramente di fronte ad elementi nuovi, perchè se nell'ordinamento generale ricorda ancora le facciate tradizionali del Della Porta, nei particolari costruttivi e nella ricchezza e varietà delle decorazioni si sente l'avvento di un nuovo stile. Così — per esempio — abbiamo l'apparizione delle colonne al posto

dei pilastri che nelle chiese cinquecentesche sono immutabili e le balaustre sul timpano triangolare che hanno un ufficio puramente decorativo e le grandi fiaccole ardenti fino allora confinate negli attici delle cappelle interne e con lui portate liberamente contro l'azzurro del cielo. Questa chiesa è — d'altronde — singolare sotto molti punti di vista e segna veramente una tappa in avanti nella storia dell'arte. Così mentre il Maderno accentuava l'evoluzione dell'architettura apportandovi nuovi elementi decorativi, nell'interno il pittore Baldassarre Croce ravvivava la fredda pittura dei suoi contemporanei con quella serie di affreschi i quali per vivezza di colori, gentilezza di figure

CHIESA DI SAN GREGORIO. (Fot. Anderson).

e armonia di composizione sono certo fra i più notevoli di quel curioso periodo di transizione che va dalla fine del cinquecento all'inizio del nuovo secolo.

La chiesa di Santa Susanna fu, del resto, per Carlo Maderno il prototipo da cui doveva derivare la facciata di San Pietro in Vaticano che Clemente VIII gli diè incarico di fare dopo un concorso a cui avevano partecipato, oltre a lui, Giovanni Fontana, Flaminio Ponzio, Gerolamo Rainaldi, Ludovico Cigoli e dal suo esilio napoletano lo stesso Domenico Fontana. I lavori cominciarono l'anno 1607 e furono condotti con buona lena, tanto che il 12 luglio 1612 la facciata fu scoperta al popolo. Con questa opera si compiva la basilica vaticana dopo quasi due secoli da quando era cominciato il suo rinnovamento e molte furono le critiche, talune anche acerbe, che salutarono l'opera del Maderno. Ma non bisogna imputare tutti a lui gli errori che più risaltavano agli occhi, primo dei quali l'aver trasformata in croce latina la pianta a croce greca immaginata dal Bramante prima e rispettata dopo da Michelangelo. Contro la croce

greca erano a suo tempo le più alte autorità ecclesiastiche le quali non la trovavano adatta ai bisogni del nostro culto e la croce latina aveva richiesto il gusto dell'epoca, quando si trattò di porre l'ultima mano ai lavori della basilica. Inoltre si deve aggiungere che difetti di costruzione e scarsezza di solide fondamenta consigliarono di mutare il disegno primitivo del Maderno, disegno che comprendeva una facciata assai più

CARLO MADERNO — FACCIATA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA DELLA VITTORIA. (Fot. Alinari).

ristretta affiancata da due torri campanarie che ne alleggerivano la mole. Ma anche così come risulta, e non ostante i suoi errori e le sue manchevolezze, l'opera del Maderno rimane ancora una delle architetture più insigni di quel principio di secolo: architettura non pur anco barocca, continuatrice delle tradizioni cinquecentesche, che è veramente notevole nei particolari delle finestre, delle logge e dei riquadri che rivelano nell'architetto l'antico modellatore di elegantissimi stucchi.

Anche nel portico e nella parte che dobbiamo attribuirgli nell'interno della chiesa, si hanno le influenze cinquecentesche dello zio: le pareti adorne di marmi policromi,

le colonne e le statue ornamentali. Dove egli invece si libera dall'influenza del Fontana è nei cortili e nelle scale di quel palazzo che egli costruì — fra il 1606 e il 1616 — alle Botteghe Oscure per i Mattei, marchesi di Giovi. Qui ci troviamo di fronte ad elementi se non personalissimi, certo diversi da quelli dello zio, e per quanto l'esterno risenta ancora l'influenza dei palazzi lateranensi, nelle parti interne abbiamo una nuova concezione della decorazione e degli scomparti architettonici. Ho detto forse « non personalissimi », e infatti l'uso delle incrostazioni murali e dei busti, degli stucchi e dei bassorilievi si era già avuto nel palazzo Branconio architettato da Raffaello e in quel palazzo Spada che Giulio Mazzoni piacentino aveva decorato nel rione della Regola intorno al 1564. Anche qui vi è una grande esuberanza di stucchi e di sculture: fregi di fiori e di frutta, allegorie mitologiche, busti di imperatori romani e statue

G. B. SORIA — SAN CARLO AI CATINARI — PARTICOLARE DELLA FACCIATA.
(Fot. Anderson).

di numi e di semidei. L'insieme che risulta da queste decorazioni è estremamente grottesco e fors'anche un po' troppo villereccio. Il Mazzoni deve essersi ispirato molto probabilmente alla facciata del Palazzo Branconio e quella interna che il Lippi aveva disegnato per la Villa Medici nel 1540. È evidente che le decorazioni del palazzo Mattei derivano da questi tre edifici, non senza però un qualche elemento nuovo. Così per esempio abbiamo il grande loggiato sovrapposto a un portico nel cortile grande, che è d'ispirazione schiettamente madernesca.

Questi particolari, del resto, furono sempre molto prediletti dal Maderno e si capisce ripensando alle sue origini artistiche. Ma è nel palazzo Mattei, alle Botteghe Oscure, che si ritrovano in un'armonia di composizione veramente geniale. Questo palazzo, che egli costruì per i marchesi di Giovi, fu cominciato nel 1606 e terminato dieci anni dopo nel 1616 e se nell'interno si può ancora ritrovare l'influenza del palazzo lateranense, nei cortili e nelle scale ci troviamo innanzi ad una concezione nuova delle decorazioni in un palazzo urbano. Fino allora certe incrostazioni di bassorilievi antichi,

certe mostre di stucchi, di nicchioni e di statue si avevano avute soltanto nelle ville, di cui quella che il Lippi aveva costruito sul colle Pinciano era il prototipo elegante. Trasportandole in una dimora col palazzo Mattei abbiamo forse l'opera più compiuta di questo artista così importante nella storia dell'arte, chè gli altri lavori suoi sono frammentari e direi quasi di complemento. Così, per esempio, il palazzo Chigi sul Corso nel quale si ritrovano per lo meno tre artisti; così il palazzo Odescalchi ai Ss. Apostoli che del Maderno non ha se non il cortile; così il Quirinale dove del Maderno non sono che le due porte monumentali, la prima delle quali — sulla piazza — viene guastata dalle due statue degli Apostoli, in bilico sul timpano, sì che danno l'impres-

CHIESA DI SANTA MARIA IN VALLICELLA O CHIESA NUOVA. (Fot. Anderson).

sione di scivolar giù da un momento all'altro. E così finalmente è la chiesa di S. Andrea della Valle che, cominciata nel 1591 da Pier Paolo Olivieri, alla morte di questi — sopravvenuta nel 1599 — fu continuata dal Maderno, per poi esser compiuta nel 1655 da Carlo Rainaldi a cui si deve la facciata.

Chiesa insigne sotto molti punti di vista e che può considerarsi come l'edificio più importante della Controriforma, nata per volontà dei padri Teatini e largamente protetta da Sisto V il quale avrebbe voluto che fosse una piccola basilica Vaticana. Del Maderno è l'interno, con le sue proporzioni auguste e il suo aspetto sacro e la cupola, elegante nella linea e nelle decorazioni esterne e che per avere un diametro di 16 metri è la più grande, dopo quella di S. Pietro, che sorga sull'orizzonte romano. Questa cupola fu inaugurata il 6 novembre del 1622 e si può ritenere come l'ultima opera compiuta dal Maderno il quale moriva nel gennaio del 1629. Egli lasciava incompiuto il palazzo dei Barberini, che fu continuato dal suo discepolo Francesco Borromino. Ve-

dremo più tardi quale parte vi avessero e l'uno e l'altro di questi due artisti. Ma — come ho già notato — l'architettura compiva la sua evoluzione. Di tutte le arti essa era ancora la più viva. Già fin dalla metà del secolo un gran numero di prelati, di gentiluomini, di cardinali e di semplici professionisti aveva voluto avere il proprio palazzo o la propria chiesa.

Nè la Controriforma aveva rallentato il ritmo delle costruzioni. Essa aveva trovato un'arte già matura, che dai monumenti romani derivava il suo organismo solenne e massiccio: gli artisti chiamati a costruire edifici sacri e profani durante quel periodo ne avevano accettato i principî apportandovi solo quelle modificazioni che

UNA SALA DELLA GALLERIA BORGHESE. (Fot. Anderson).

l'evoluzione del gusto indicava. Di tutti gli edifici di quel tempo uno solo ha un lato bizzarro che farebbe prevedere certe incontinenze del prossimo barocco: il palazzetto Zuccari a Via Gregoriana, che ancora bramantesco nella sua facciata sulla Trinità dei Monti, ha le curiose finestre che tutti conoscono. Ma queste servivano di sfondo a un giardino, il cui viale di cipressi conduceva alle alture Pinciane dalla via Due Macelli e questo aspetto agreste della costruzione Zuccariana, fatta negli ultimi decennî del 500, serve a spiegare la singolarità della decorazione.

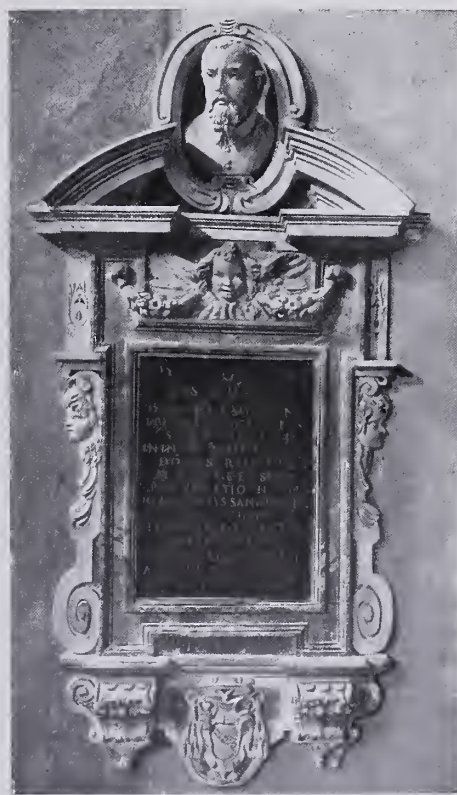
L'architettura andava dunque compiendo la sua evoluzione verso forme nuove e più vive e mentre questo accadeva per edifici sacri e profani, la pittura si componeva una tomba da cui solo gli squilli trionfali del Baciccia l'avrebbero più tardi risvegliata. Abbiamo visto quale povera cosa fossero le decorazioni pittoriche degli artisti prediletti di Sisto V. Ai nomi di Cesare Nebbia, di Andrea Lilio, di Paris Nogari, non possiamo dare nessuna opera importante e poco più si può dire di quelle che nello

VILLA BORGHESE — IPPODROMO, DETTO PIAZZA DI SIENA.
(Fot. Anderson).

stesso scorcio di tempo composero i Cavalieri d'Arpino, i Pellegrini Tibaldi, i Taddeo Zuccari. Di questi il più illustre è forse l'Arpinate che ebbe titoli, onori e ordinazioni senza fine e che dipinse i compassati e gelidi affreschi del Campidoglio e di San Giovanni in Laterano, quelli di S. Atanasio dei Greci al Babuino, della vôlta di S. Crisogono, della Cappella Paolina a Santa Maria Maggiore, senza contare una quantità di quadri che si trovano ancora sparsi in una ventina di chiese romane. Affreschi e quadri che hanno tutti i difetti di quell' epoca senza nemmeno avere quelle qualità avvivatrici che nelle opere di architettura indicavano una lenta evoluzione, promessa di prossimo risveglio. Nè superiore a lui poteva dirsi lo Zuccari, il cui spirito irrequieto lo aveva condotto in Spagna, nelle Fiandre e in Inghilterra senza che da questo suo peregrinare avesse a imparar molto. Ne siano esempio gli affreschi che egli dipinse a San Marcello, alla Consolazione, a S. Maria dell'Orto e in quella cappelletta di S. Sabina dove nelle storie di San Giacinto ha almeno un valore iconografico. Più insignificante ancora di questi due il Tibaldi, di cui il *Battesimo di Clodoveo* e gli affreschi che lo accompa-

PALAZZO DI VILLA BORGHESE.

PALAZZO ROSPIGLIOSI — GUIDO RENI: L'AURORA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

gnano sono — nella chiesa di S. Luigi dei Francesi — testimonianza della sua arte. Pittori tutti che io direi più scolastici che accademici e le cui opere — a trecento anni di distanza — non destano in noi la più lieve commozione estetica. Di tutto quel periodo poco rimane che c'interessi e la pittura sarebbe morta oscuramente se a deporla in una tomba più sontuosa non fossero venuti a Roma i Carracci dalla nativa Bologna. Chi li chiamò fu il diciannovenne Cardinale Odoardo Farnese, che per onorare la memoria del padre pensò d'illustrare la grande galleria del suo palazzo romano con qualche insigne pittura. Egli voleva, in fondo, rinnovare le glorie di Agostino Chigi: ma i tempi erano cambiati e nessun Raffaello, nessun Peruzzi, nessun Sebastiano del Piombo, nessun Sodoma, viveva per far rinascere con spirito classicizzante le glorie di un passato oramai sconfitto dalla Controriforma. Annibale Carracci giunse a Roma nel febbraio del 1595 e cominciò subito il lavoro della Galleria che — per espresso desiderio del Cardinale — doveva rappresentare la gloria d'Ercole, nel suo gabinetto a ricordo dell'Ercole detto Farnese e varie storie mitologiche nella grande galleria del primo piano. Intanto a questa grande opera egli lavorò cinque anni, chè la data segnata da lui stesso sotto l'ultimo riquadro dipinto non lascia dubbio in proposito. Rispettando quanto più gli fu possibile l'organismo architettonico del Della Porta, egli divise la vôlta a botte e le vele e lo spazio delle pareti fra una nicchia e l'altra in tanti scompartimenti, dove raffigurò le persone di Mercurio e Pallade, di Bacco e

CHIESA DI SANTA PRASSEDE.
L. BERNINI: SEPOLCRO DEL VESCOVO G. B. SANTONI.
(Fot. Anderson).

CHIESA DEL GESÙ — L. BERNINI: BUSTO DEL CARDINALE BELLARMINO. (Fot. Alinari).

Arianna, di Diana e Endimione, di Polifemo e Galatea. Evidentemente nella composizione generale aveva dovuto ispirarsi agli affreschi della Farnesina, ma pur troppo nell'esecuzione si era ricordato più della sala di Costantino che di quella della Segnatura, più di Giulio Romano che di Raffaello. D'altra parte l'eclettismo della sua scuola lo portava ad imitazioni varie: così si ritrovano gl'ignudi di Michelangelo nelle figure che reggono i tondi e i cartigli, si ritrova Raffaello nel Tritone che rapisce Galatea, si ritrova il Correggio nel Mercurio che dà il pomo a Pallade e si ritrova Giulio Romano un po' da per tutto col suo colorito rossiccio, con le sue figure muscolose e senza carattere coi suoi panneggiamenti a due colori esuberanti senza riuscire ad essere decorativi. Eppure queste pitture hanno avuto ammiratori appassionati in ogni secolo, dall'inglese Evelyn che nel 1645, visitando Roma, non si stancava di ritornare a Palazzo Farnese per vedervi «le non mai abbastanza lodate pitture» degli artisti bolognesi, fino allo Stendhal che nel 1828 affermava che «se qualche incendio o qualche terremoto non le avesse a distruggerli, si ammireranno ancora quando i nomi del David e dei pittori amanti del brutto saranno sepolti nell'oblio», senza contare che il De Brosses le proclamava non inferiori a quelle del Sanzio, il de Navennes ai giorni nostri diceva che qualora non si voglia vedere in essa quel tanto che suscita in noi una ammirazione profonda, impongono nondimeno il rispetto.

Disgraziatamente se la pittura trovava ancora un ultimo bagliore di gloria nella composizione dei Carracci, la scultura finiva assai miseramente nel manierismo degli ultimi seguaci di Michelangelo. Tutti quei Valsoldo, quei Silla da Viggiù, quelli Ambrogio Buonvicino, popolavano le chiese di grossolane figure affagottate in drappeggiamenti senza grazia e modellate impersonalmente, sì che da esse non emana nessun bagliore di vita. Le statue che il Buonvicini scolpì per il sepolcro di Urbano VII in Santa Maria sopra Minerva, i busti che Camillo Marini eseguì nella Cappella Aldobrandini della stessa chiesa, sono l'ultima espressione di un'arte più scolastica che accademica, un'arte che suggestionata dagli esempî del Buonarroti, si gonfiava a dismisura senza riuscire a divenir grande. Il solo artista nel quale si ritrova ancora una qualche grazia un po' arcaica è Nicola Cordier, che per esser nato in Lorena nel 1567 era detto il Franciosino. Venuto a Roma ancor giovane vi aveva portato quella tradizione francese che era

GALLERIA BORGHESE — L. BERNINI: APOLLO E DAFNE.

in ritardo per lo meno di una generazione sull'arte e sulla vita italiana. Di qui l' aspetto particolare che hanno le sue sculture fra quelle dei suoi contemporanei. Del resto, a Roma, ebbe buon successo: scolpì per Santa Maria Maggiore le statue di *David*, di *Aronne*, di *S. Bernardo* e di *S. Atanasio*, modellò la statua di Enrico IV che è nel vestibolo di S. Giovanni in Laterano, eseguì le allegorie nei monumenti di Clemente VIII e di sua madre Luisa Deti-Aldobrandini, fece la statua di San Gregorio per la Cappella del Celio, statua che più d'ogni altra, per larghezza di piani e semplicità di modellatura, si avvicina all'arte del suo gran maestro Michelangelo e — secondo ogni probabilità — è a lui che si deve ascrivere il busto, così vivo, di quella Lucrezia Pucci, gentildonna fiorentina ch'è sepolta a sinistra della porta laterale in Santa Maria sopra Minerva.

Ma le statue di questo periodo che si ricordano con piacere sono poche e fra queste citerò la grande testa di angelo — anch'essa di schietta derivazione michelangiolesca — eseguita da Giacomo del Duca per la porta di Santa Maria di Loreto al Foro Traiano, sopra tutte e meglio di tutte la Santa Cecilia di Stefano Maderno, della chiesa titolare

GALLERIA BORGHESE — L. BERNINI : PAOLO V.
(Fot. Anderson).

della Santa in Trastevere, la più bella di quante ne furono scolpite nel tardo cinquecento e così commovente nella sua semplicità che ci sembra veramente animata da un soffio di purissima arte greca. Ma Stefano Maderno fece questa statua dal vero, quando nel 1599 fu rinvenuta la sepoltura di lei. Il Baronio che col Maderno fu presente a quel ritrovamento ce ne ha lasciato una descrizione che ha l'esattezza e il senso di verità di un processo verbale. Aperta l'urna di marmo che si sapeva dovesse contenere il corpo della giovinetta martire, fu veduta una cassa di cipresso che nell' interno era tutta foderata da un drappo simile ad una saia intessuta con fili verdi e rossi. Dentro questa cassa si trovava il cadavere della Santa, tutto avvolto in un velo bruno e sotto il velo si vedeva la veste che era di una trama d'oro e recava ancora macchie di sangue. Il corpo giaceva sul lato destro con le gambe un poco ripiegate, le braccia distese, la testa molto rivoltata con la faccia verso terra così come si vede nella statua. Tutto era miracolosamente conservato e l'emozione dei presenti fu grandissima. Qualcosa di questa emozione dovette trasfondere il Maderno nella statua che egli eseguì per ordine del Cardinal Sfondrato, titolare della chiesa dedicata alla giovanetta martire. Niente è più gracile e più soave di quelle membra abbandonate e inerti e niente è più gentile di quel suo seno verginale che sembra ancora palpitare ed esser molle e vivo come dovette esserlo nei tre giorni che seguirono il supplizio di Cecilia.

Con questa immagine di purissima bellezza si chiude la scultura del Rinascimento. La data del 1599 è significativa : segna l'ultimo anno del secolo e produce un ultimo capolavoro.

II.

Il 16 maggio del 1605, dopo un conclave breve ma movimentatissimo, veniva eletto papa Camillo Borghese, cardinale del titolo di S. Eusebio, che prese il nome di Paolo V. Se bene egli succedesse a Leone XI che i cardinali avevano chiamato al soglio pontificio dopo la morte di Clemente VIII, si può veramente considerare il primo papa del seicento, perchè il suo predecessore aveva regnato poco meno di un mese. E veramente nessun pontefice più di lui era degno di aprire quel grande secolo barocco in cui Roma trovava definitivamente la sua immutabile figura. Perchè la Roma che noi vediamo e nella quale abbiamo adattato la nostra vita contemporanea non è nè la Roma imperiale, oramai confinata in una serie di pochi monumenti e di ruderi a pena in questi ultimi anni scavati dalla terra che li ricopriva ; nè la Roma del Medioevo o del Rinascimento, sommersa, trasformata, abbattuta in gran parte dalle costruzioni posteriori, ma è la città cattolica e papale, così come doveva sorgere dal Concilio di Trento e come la società del secolo XVII doveva costruirla per la sua fede, per la sua poli-

tica, per i suoi piaceri. In nessuna epoca della storia moderna l'arte trova una più precisa corrispondenza con la vita. La società romana era oramai conquistata definitivamente e sottomessa ai nuovi canoni e alle nuove imposizioni. Uscita, come era, dalle guerre di parte, non pensava più ad altro che a godere i beni della terra, sicura di poter riscattare con le pratiche religiose quelli del cielo. La vita — come osserva il Nencioni — si riduceva oramai quasi tutta nella rappresentazione cerimoniosa, nella decorazione pomposa, nella etichetta d'anticamera e di corte. La politica dei principi tendeva con ogni mezzo e con ogni blandizia a togliere all'anima dei sudditi quanto aveva di asprezza e di ribellione. Il papato trasformato oramai in monarchia assoluta pensa di arricchire la sua città, prima, i suoi cittadini più tardi, perchè alla loro volta dedichino le proprie ricchezze alla maggior gloria della metropoli. Ed è in fatti durante quelli anni che si trasformano le antiche chiese romane, che si edificano nuovi palazzi, che si creano le più belle ville, che si organizzano le prime raccolte d'arte. Ma le chiese hanno veramente l'aspetto di teatri dove si suoneranno musiche nuove, dove si compiranno cerimonie che sembrano preordinate da direttore di scena meraviglioso. Ma i palazzi sono tutti apparenza, disposti più per le fastosità del protocollo che per le comodità della vita ed hanno — è un contemporaneo che parla, il Rinuccini — « mobilia sontuosa e paramenti di velluto e telette d'oro e damaschi con trine d'oro e sedie e portiere compagne ». Ma le ville sono disposte come scenari di sogno, che aprono alla vista dei viandanti paesaggi fantastici, popolati di divinità marmoree, pieni di grotte, di colline, di cascate artificiali, di laghetti e di selve popolati da animali vari e curiosi, disposti per le grandi rapppresentazioni sceniche sotto la cupola dei lecci e contro le pareti di mortelle e di allori. Ma le collezioni d'arte sono frammiste con l'esposizione di cammei e di gemme, con lo scintillio delle pietre dure, col riflesso dell'oro, con la varietà delle conchiglie e dei coralli che dividevano con i quadri e le statue la curiosità dei visitatori. Non si può avere idea della magnificenza se non si adoperano i materiali più singolari e più preziosi.

CHIESA DI S. MARIA IN MONSERRATO.
L. BERNINI : MONUMENTO A PIETRO MONTOYA.
(Fot. Anderson).

« Strana di quella casa è la struttura » dice il Marino nell'*Adone*, parlando del palazzo di Nettuno.

Strano il lavoro e strano l'ornamento:
Ha di ruvide pomici le mura
E di tenere spugne il pavimento.
Di lubrico zaffiro è la scultura
Della scala maggior, l'uscio è d'argento
Variato di perle e di conchiglie,
Azzurre, verdi, candide e vermiglie.

E tutta l'estetica del secolo è racchiusa in questa ottava.

E coi costumi e con le usanze anche il vestiario si trasforma. Il corpo umano sembra troppo sottile e troppo magro e l'uomo allarga il giustacuore, allarga i calzoni, li adorna di merletti pendenti, adotta gli stivali a tromba che ricascano a mille pieghe fino a mezza gamba e come se non bastasse inventa la parrucca simile a una grande criniera leonina. E le donne immaginano il guardinfante che le deforma nella vita e nei fianchi, sì che un poeta dell' epoca lo battezza satiricamente il «guardamante», si stringono negli alti busti di ferro in modo tale che molte fascette dell'epoca hanno nel posto delle mammelle due macchie di sangue espresso dai capezzoli troppo costretti. Bagni e sapone sono ignorati ma si abusa di profumi e in mancanza di nettezza personale si fa sfoggio di tessuti vari, di battiste preziose e di belletti d'ogni genere, sì che ogni donna — come canta il Lippi —:

PINACOTECA CAPITOLINA — GUERCINO: SEPPELLIMENTO DI S. PETRONILLA. (Fot. Anderson).

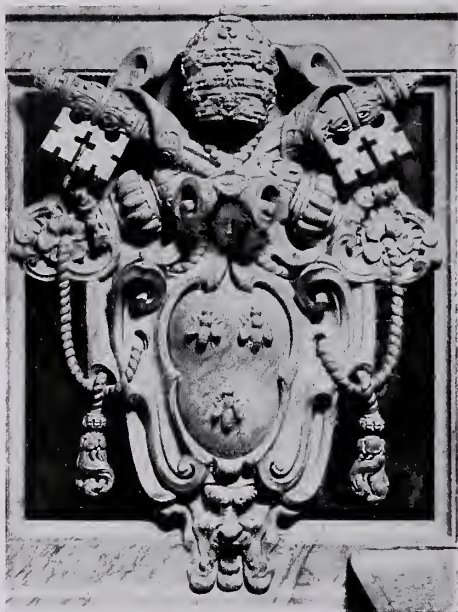
.... tanto s'invernicia e impiastra e stucca
Ch' ella par proprio un angiolin di Lucca.

E i costumi seguono le mode. Il lusso dei tessuti, dei gioielli, dei merletti, delle pellicce rare porta con sè il lusso della vita e la rilassatezza dei costumi. In quel fastoso e cupo secolo decimo settimo le passioni sembrano spingersi fino all'esasperazione. Nei banchetti le portate si seguono con una abbondanza quasi leggendaria e sono servite con una tale teatralità che raggiunge l'inverosimile come quando cento valletti del papa, in livrea, preceduti da tamburini e da pifferi e da torceri si recavano come in una processione a portare i doni di vivande alla Regina di Svezia nel suo palazzo della Lungara. Tutto, del resto, era allora teatro: quando nella chiesa della Minerva si giudicò il Molinas, la navata centrale era trasformata in platea, con palchi tutti intorno, dove gentiluomini e gentildonne invitati dai monaci domenicani, mangiavano, bevevano e si davano bel tempo. Senza contare che tutti dal più al meno partecipavano a quelle grandi rappresentazioni sceniche religiose nelle chiese, profane nei palazzi e per le quali artisti come il Bernini o pontefici come Clemente IX non sdegnavano di scrivere gli scenarî ed i libretti. Tutta l'essenza di quell'epoca e di quella società è chiusa in questa visione spettacolosa ed è su quel mostruoso insieme di passioni, di religione,

di supplizî, di voluttà, di lusso, di veemenza e di esasperazione che deve nascere la nuova arte.

Come avrebbe potuto, infatti, la società di cui ho cercato di tracciare a grandi linee le tendenze, compiacersi della semplicità primitiva e direi quasi della « castità » di una religione che non era più la sua religione? Già alla fine del Cinquecento i libri

CHIESA DI S. PIETRO — BALDACCHINO. (Fot. Anderson).

di viaggi e le guide sono piene di restrizioni verso lo « stile gotico » e la « maniera gotica ». I mosaici bizantini, le facciate romaniche, gli affreschi e le statue del Rinascimento, apparivano inerti, deformi, senza vita. I gesuiti con quella percezione psicologica che li aveva fatti trionfare sulle anime e sulle intelligenze, videro quello che mancava all'arte per divenire strumento di conquista: e ai nobili voluttuosi e corrotti, alle gentildonne artificiose e appassionate, alla plebe abbacinata dai grandi spettacoli di lusso e di orgoglio offrirono la chiesa del Gesù. Bandito dall'arte lo spirito profano della Rinascenza, essi seppero ancora soggiogare i sensi con la voluttà

CHIESA DI S. PIETRO — STEMMA DI URBANO VIII. (Fot. Anderson).

della forma e del colore. Tutti gli allettamenti della forma e tutte le suggestioni del colore. Si abbandonò il porfido e il verde antico, che erano troppo umili, per adottare il diaspro di Sicilia, il cottanello, la breccia corallina, l'alabastro orientale, il portoro, il lapislazzulo, la malachite: i bei marmi venati e caldi, striati di sangue che sembrano a volte chiudere nei loro riflessi una fiamma interiore. La chiesa non è più il tempio freddo e pauroso dove le anime si nascondono nella paura e nella preghiera: è la Reggia e il palazzo, è la sala e l'oratorio dove la bella eloquenza e la bella musica fra lo splendore dei ceri e il profumo degli incensi esalta d'innanzi a Dio la grandezza dei suoi Vicarî sulla terra. Siamo in un secolo di passioni e si direbbe che il vento, il quale agita le pieghe delle sue statue o i drappeggiamenti delle sue pitture, percuota veramente le anime dei suoi eroi e delle sue eroine.

Paolo V fu di questa società nuova il primo pontefice. Egli veniva da una famiglia nobile di Siena, ma poichè era nato a Roma voleva considerarsi romano e non amava che gli ricordassero la sua origine toscana. Aveva studiato legge e — addottoratosi — era entrato nell'avvocatura concistoriale, dove lavorò assiduamente facendosi notare per il suo ingegno, per la sua dottrina e per l'assoluta moderatezza dei suoi costumi. Poi fu vicario di Santa Maria Maggiore, legato a Bologna e Nunzio in Spagna, dove rimase sette mesi: al ritorno da questa missione, durante la quale ottenne da quel Re 300 mila scudi per la guerra contro i turchi e promesse di appoggi morali e materiali, fu da Clemente VIII nominato Cardinale. Eletto papa, si dimostrò un politico di grande stile, strinse rapporti cordiali con la Persia, con il Giappone e con il Congo; all'estero e all' interno volle essere prima di tutto e sopra

CHIESA DI S. BIBIANA. (Fot. Martinelli).

tutto italiano. Questo suo atteggiamento va notato, perchè per la prima volta un pontefice romano prese così direttamente le parti della sua più grande patria e sostenne Genova contro le pretese del Re di Francia e incoraggiò il duca di Savoia a fortificare i suoi confini per chiudere « le porte di casa » agli stranieri. Con Venezia, invece, ebbe contrasti vivissimi per la controversia con fra Paolo Sarpi. Ma Venezia non fu mai, in quelli anni, italiana, fiera del suo isolamento orgoglioso e oramai designata ad una lenta ma invincibile decadenza. Nella questione del Sarpi il papa non faceva altro che sostenere i diritti e i privilegi della Santa Sede, e basterebbe l'ardore col quale i nemici di essa sostennero sempre lo spirito di ribellione del monaco veneziano per capire certi atteggiamenti e certi apprezzamenti anche moderni.

CHIESA DI S. BIBIANA.
L. BERNINI : STATUA DI S. BIBIANA.
(Fot. Anderson).

Come papa romano, Paolo V, fu un grande edificatore di chiese e di palazzi, un grande organizzatore di enti pubblici, un perfetto amministratore non ostante le accuse di nepotismo — non infondate del resto — di cui fu fatto segno. Ma egli condusse a Roma, dall'Anguillara, l'acqua che da lui prese il suo nome ; compì la Basilica Vaticana ; ingrandì il palazzo del Quirinale; allargò la Flaminia fuori di Porta del Popolo e molte piazze e molte strade nell'interno della città selciò e raddrizzò ; aumentò i redditi degli ospedali ; emanò editti severi per la nettezza urbana ; regolò le leggi sulle inondazioni del Tevere ed altre ne emanò affinchè si prendessero misure contro la malaria. Dotò e abbellì molte chiese, molte biblioteche, molti archivi e molti ricoveri. Ingrandì Roma di un terzo almeno, e, se largì grandi somme ai suoi parenti secondo l'uso che allora era invalso, gl'incoraggiò a costruire ville e palazzi onde si può dire che le aquile e i draghi dello stemma Borghese abbiano nidificato sui più belli, sui più nobili e sui più sontuosi palazzi di Roma. E con tutto ciò fu un così saggio amministratore che accrebbe il tesoro pontificio di 900 mila ducati e alla sua morte lasciò nei forzieri di Castel Sant'Angelo 400 mila doppie d'oro. Queste sue azioni e questo suo buon governo lo fecero amare dal popolo. Il Leti, che fu un terribile libellista e non risparmiò i suoi strali contro Paolo V nel libro che scrisse su *Il nepotismo a Roma*, deve pur convenire che egli morì « sinceramente compianto dai Romani ». E l'Amidenio, deve notare anche lui che tanto fu l'amore onde i romani lo circondarono che alla sua morte Pasquino si tacque, *quod rarissime nil aliis accidit*. Nè la sua memoria fu dimenticata così presto, che un giorno mentre Gregorio XV passava in carrozza si sentì salutare col grido di « Evviva Paolo V ! ».

Bisogna aggiungere che per quanto riguarda l'arte, egli ebbe, come consigliere

e direi quasi come intendente, suo nipote, il cardinal Scipione, che il popolo di Roma fin da quando era vivo si compiacque di battezzare *delicium Urbis*. Gran signore, di gusto finissimo e di magnifica larghezza, amante di bei quadri e di belle statue, giudice sicuro di artisti e di poeti, anch'egli si compiacque d'essere sopra tutto italiano. Un giorno, contrastando con l'ambasciatore di Francia — era il Coeuvres — il quale voleva da lui cosa che egli non credeva di fare e gli prometteva in cambio la protezione del suo sovrano, egli rispondeva fieramente che «la protezione di Francia non lo tramuterebbe in furfante, perchè saria quel medesimo che era stato sempre, non Fiammingo, non Spagnuolo, nè Alemanno, ma buon Italiano».

Questi due intelletti e queste due volontà si divisero il compito di riedificare la nuova Roma cattolica. Paolo V, nel suo concetto di uomo di stato e nel suo orgoglio di Romano, tenne a lasciare il più gran numero di edifici pubblici e imporre il suo stemma e incidere il suo nome sulla maggior parte di essi. Compiuta che ebbe la fabbrica di S. Pietro, a grandi lettere scrisse nella faccia dell'attico queste parole: *Paulus V Burghesius princeps Romanus*. E di questo suo atto fu criticato come di cosa contrastante con l'umiltà cristiana. Anche Pasquino prese la parola in questa occasione per dire:

Angolus est Petri, Pauli frons tota, quid inde?
Non Petri, Paulo, stat fabricata domus.

Ma in fondo anche questo era il risultato del nuovo spirito che andava signoreggiando ogni cosa e Pasquino aveva torto, già che, a parte il *Burghesius princeps romanus*, avere scritto il proprio nome di pontefice sopra un monumento compiuto sotto di lui, era cosa che rientrava nella tradizione. L'opera era anonima e solo il Sovrano, custode della tradizione, aveva il diritto di scrivere il suo nome perchè nei secoli ne rimanesse il ricordo. Come pontefice aveva, dunque, voluto la più grande Chiesa, come sovrano volle avere la più grande reggia e fece compiere il Quirinale ingranden-

CHIESA DI S. ANASTASIA. (Fot. Anderson).

GALLERIA BORGHESE — L. BERNINI : BUSTO DEL CARD. SCIPIONE BORGHESE.

dolo e arricchendolo con un giardino chiuso che è fra i più cospicui di Roma. Giardino ricco di fontane e di peschiere, di viali architettonici e di laberinti di mortella, e che per esser chiuso fra le mura del palazzo acquista un senso tutto speciale. Come cittadino, avendo portato a Roma l'acqua che dal suo nome era stata battezzata «paola», volle che sul più alto culmine del Gianicolo sorgesse la più grandiosa mostra e a Giovanni Fontana e a Stefano Maderno dette incarico di innalzare sul piazzale di San Pietro in Montorio come un arco votivo alla sua munificenza e alla gloria acquorea di Roma. Poi come se non bastasse, quella grande massa di acqua incanalò per le parti più basse della città, sfruttandone il salto per alimentare una quantità di piccole industrie — macine di colori e telai per pannilini — che sono durate fino ai giorni nostri, e scavalcato il Tevere la fece sboccare in fondo a Via Giulia in un'altra grandiosa mostra, opera anche questa del Fontana. La mostra rimase al suo posto finchè per le esigenze dei lavori del Lungotevere fu dovuta spostare e — per opera dell'architetto Bonfiglietti — nel 1897 venne rialzata in Trastevere, di faccia al Ponte Sisto. Questo contrastava con l'iscrizione di Paolo V che parlando della sua acqua la diceva *citra Tiberim perductam*, ma con una nuova lapide si spiegò il perchè di quella traslazione. Come principe romano, aveva voluto che la sua dimora fosse la più bella e acquistato il palazzo che il Cardinale Dezza si faceva costruire coi disegni del Longhi, dette ordine a Flaminio Ponzio di ampliarlo e di finirlo con una nuova architettura. Questo grandioso edificio, sorto sulle rive del Tevere, che per una bizzarria di chi lo aveva concepito avrebbe avuto quella sua pianta singolare onde fu detto il «Clavicembalo dei Borghese», ebbe tre grandi facciate : una — quella più vasta — che dava sulla piazza omonima; la seconda che è di Flaminio Vacca, sulla piazzetta laterale e la terza — che forma la tastiera del clavicembalo ed è coronata da un giardino pensile — sulla Via Ripetta. Il cortile centrale, ricco di statue e di bassorilievi, è a due ordini di logge, l'ultima delle quali sembra aprirsi sul cielo come un magnifico arco di trionfo. Negli appartamenti interni, quello del pianterreno — che fu detto

BERNINI E BORROMINO : PALAZZO BARBERINI.

d'estate — termina in una galleria adorna di specchi dipinti da Mario dei Fiori. In questo da una finestra si vedeva — fino a quando i lavori del Tevere non ne ebbero mascherata la vista — una mirabile prospettiva, che a traverso un balconcino del palazzetto laterale — anch'esso dei Borghese — balconcino adorno da un molteplice zampillare di fontane, inquadrava elegantemente la veduta di Monte Mario. Questo palazzo che è l'ultimo che il Cinquecento abbia lasciato a Roma, fu veramente una reggia ed ebbe perfino il suo inviolabile diritto di asilo. Al cader della notte, i guardaportoni del palazzo tiravano le catene che sbarravano il viale di Montedoro da un lato e quello dell'Arancio dall'altro, sì che ogni criminale che riuscisse a oltrepassarle non poteva essere arrestato dagli sbirri senza il permesso del principe. Dopo il 1870 queste catene furono murate nelle pareti del palazzo e rimasero a ricordo dell'antica potenza feudale, fino a quando don Scipione, deputato di parte democratica al parlamento italiano, non le fece togliere definitivamente.

Finalmente, come uomo, Paolo V volle prepararsi la tomba e in Santa Maria Maggiore fece edificare, con architettura, anche questa, di Flaminio Ponzio, una cappella che da lui prese il nome di Paolina e che doveva servirgli di sepolcro, unitamente a Clemente VIII di cui era stato l'erede. Questa cappella che doveva essere eguale a quella di Sisto V che le stava di fronte, subì le variazioni del tempo e già fece presentire nella disposizione dei marmi che incrostavano le pareti, nel maggior movimento delle decorazioni e nelle pitture della vôlta e delle lunette, quel senso di nuovo stile che annunciava l'avvento del secolo decimosettimo. Nelle pitture specialmente si ebbero questi accenni, perchè accanto ai soliti affreschi di quel periodo che il Baglioni e il

FACCIATA DI PROPAGANDA FIDE. (Fot. Anderson).

cavalier d'Arpino vi avevano dipinto, si vide per la prima volta l'opera di un giovane artista che venuto a Roma coi Carracci aveva con loro lavorato anonimamente alle decorazioni della Galleria Farnese. Questo giovane, che nelle lunette e nei pilastri affrescò figure e storie di santi con un movimento e un colorito che parvero e furono veramente nuovi, era bolognese e si chiamava Guido Reni.

Ma se l'architettura e la pittura, davano già i segni di una vita che doveva condurle al prossimo rinnovamento, non si può disgraziatamente dire lo stesso della scultura, che anche in quei primissimi albori del nuovo secolo continuava le forme e lo stile degli ultimi cinquecentisti. I due monumenti di Clemente VIII e di Paolo V nella Cappella della Neve a S. Maria Maggiore, sono goffi, tronfi e senza vita. Al numero degli artisti già noti, uno se ne era aggiunto che, venuto da Napoli sicuro di trovar da fare in tanto ardore di nuove imprese, era stato impiegato nelle decorazioni del sepolcro di papa Clemente. Costui si chiamava Pietro Bernini ed era fiorentino. Il bassorilievo col quale ricordò l'incoronazione a pontefice del Cardinale Aldobrandini è quanto mai di fiacco e di goffo si possa immaginare. Solo le due figure laterali, forse sproporzionatamente lunghe, hanno una certa grazia di modellatura e una certa linea già più movimentata, nella loro magrezza toscana. Ma Pietro Bernini se fu un mediocre scultore ebbe la fortuna di avere un figlio che si chiamava Gian Lorenzo e che avrebbe lasciato a Roma una sua impronta così profonda e così sovrana che si può dire ogni edificio posteriore proceda da lui. Allora egli era un giovane dodicenne che già cominciava a lavorare nella bottega paterna: ma nessuno lo conosceva e fu necessario il fine senso estetico del Cardinale Scipione per intuirne il genio e aprirgli la strada ai primi passi della sua ascesa trionfale.

Perchè mentre Paolo V si dava con tanto ardore a popolare d'edifici pubblici la città rinnovata, suo nipote Scipione Borghese lo emulava con eguale zelo ed aumentava il numero dei belli edifici su cui l'aquila e il drago doveva rimanere nei se-

coli un sigillo di bellezza. Con quell'intuito che fu tutto suo, seppe trovare i nuovi artisti che avrebbero dato forma al suo sogno e uno dei primi fu Giovan Battista Soria, romano, le cui architetture dovevano avere un così grande carattere di classicità e di solennità imperiale. A lui commise la facciata della bella chiesa di San Carlo ai Catinari e quella di S. Maria della Vittoria che volle fare a sue spese per ringraziare i monaci che, avendo trovato in certi loro scavi la statua dell'Ermafrodito — oggi al Louvre — gliela regalarono, onde una chiesa cattolicissima fu adorna per il ritrovamento di una profanissima statua. Del Soria è anche la chiesa di San Crisogono in Trastevere intieramente rinnovata nel 1623 per volere del Cardinale Scipione e quella di Santa Caterina da Siena, che pur serbando nell'esterno la semplicità architettonica voluta dall'ordine a cui apparteneva, nell'interno adottò il nuovo stile delle incrostazioni policrome di marmi rari, che il Soria impiegò con molto buon gusto. E finalmente è sua la bella facciata col retrostante portico di San Gregorio al Celio, opera veramente geniale e di una grandiosità senza pari e nella quale il Soria ha saputo risolvere questo problema che poteva sembrare insolubile : di ottenere cioè una visione d'incomparabile grandezza, in un luogo popolato di ricordi antichi, fra i ruderi del Palatino e quelli delle Terme di Caracalla ; fra il Colosseo e il Campidoglio. In tutte queste architetture Gian Battista Soria ritorna alle forme classiche e sotto questo punto di vista potrebbe ritenersi ad un passo fatto indietro, rispetto alle innovazioni di Carlo Maderno, abbandonate le mezze colonne, dimenticati i timpani spezzati, egli aveva rimesso in onore le lunghe paraste eleganti e i grand'archi tanto cari al Della Porta, ma tutto ciò con una così grande sobrietà di stile, una così schietta semplicità di decorazioni, che sugli albori di quel nuovo secolo egli apparisce ancora come l'ultimo erede magnifico dei grandi cinquecentisti.

Un'altra cosa di cui Roma doveva andare debitrice al cardinale Scipione Borghese, fu la sua Villa Pinciana. Di tutte le ville romane questa fu sempre la più cara al popolo, sia per la sua magnificenza sia per la liberalità del cardinale ond'egli ne fece gli abitanti di Roma quasi comproprietari. È noto infatti il testamento di Scipione in proposito, il testamento che egli riassunse in una lapide marmorea di cui

FONTANA DEL TRITONE — HOTEL BRISTOL. (Fot. Anderson).

PIAZZA BARBERINI — L. BERNINI : FONTANA DELLE API. (Fot. Anderson).

molto si è parlato ma che pochissimi conoscono nella sua integrità. Questa lapide, che verso la fine del secolo decimottavo andò dispersa, diceva così: *Villae Burghesiae Pincianae Custos haec edico - Quisquis es si liber - Legum compedes ne hic timeas - Ito quo voles petito quae cupis - Abito quando voles - Exteris magis haec parantur - Quam hero - In aureo saeculo ubi cuncta aurea - Temporum securitas fecit - Bene morato - Hospiti ferreas leges praefigere - Herus velat - Sit hic amico pro lege - Honesta voluptas - Verum si quis dolo malo - Lubens sciens - Aureas urbanitatis leges fregerit - Caveat ne sibi - Tesseram amicitiae subiratus villicus - Advorsum frangat.*

[Custode della villa Pinciana dei Borghese io qui stabilisco quanto segue: chiunque sii, se libero, non temere ordini restrittivi. Va' dove vuoi, chiedi quanto desideri. Esci quando ti pare. Queste cose sono più per gli estranei che per il proprietario. In un aureo secolo in cui auree cose produssero anni tranquilli, il padrone vieta — o ospite al bene educato — di prefiggere ordini severi. Qui l' amico abbia per legge l'onesto piacere: ma se qualcuno volontariamente e con triste inganno infranga l'aurea legge della civiltà, badi che il custode della villa non gli strappi in faccia il permesso grazioso].

Questa iscrizione — che del resto era assai comune nelle ville dei signori di quel periodo — non esagerava nel glorificare la munificenza del proprietario e la copia delle cose «auree» che la villa conteneva. Architetto del Casino era stato un fiammingo — Jan Van Santen, che i romani avevano italianizzato in Giovanni Vasanzio — il quale aveva ripreso il motivo delle ville romane, sovraccaricandolo di statue e di bassorilievi, onde fu per questa farraggine di decorazioni assai criticato. Più felice nella distribuzione del parco, ricchissimo di fontane, di giardini segreti, di

CHIESA DI S. LUIGI DEI FRANCESI — CARAVAGGIO : VOCAZIONE DI S. MATTEO. (Fot. Anderson).

uccelliere con rari volatili, di parchi popolati di animali esotici, boschetti di essenze odorose, di frutteti e aranceti che interrompevano la linea severa dei lecci e delle conifere, viali che avevano per sfondo rovine artistiche, fontane graziose, vasche adorne di sculture varie e di ornati boscherecci. Vi era anche una «grotta» sala per festini, nelle cui vôlte Archita Lucchese doveva dipingere l'Olimpo, dove tutto intorno si veggono certe vaschette adorne di felci e di capelvenere, dove si teneva il vino in conserva. Questa sala forma come un tempietto rotondo, ombreggiato da alberi folti e più basso del livello del suolo, sì che per accedervi bisogna scendere due rampe di scale. La porta principale — che formava l' ingresso primitivo e si apriva di fronte alle mura aureliane — era stata eretta da Martino Onorio il Vecchio, mentre Pietro Bernini aveva scolpito i due pilastri con paniere di frutta che le stavano ai lati. Tutto ciò formava un insieme grandioso ed elegante al tempo stesso, che unito alla generosa ospitalità del cardinale Scipione rese la villa popolarissima ai romani che la frequentarono con assiduità sempre rinnovata, sì che finirono quasi col prendere alla lettera la lapide dedicatoria e a considerarsene i veri e soli proprietarî.

CHIESA DI S. AGOSTINO.
CARAVAGGIO : LA MADONNA DEL POPOLO.
(Fot. L.U.C.E.).

Ma il cardinale non si contentò di questo suo bellissimo parco alle porte della città, nè del palazzo magnifico acquistato ed abbellito dallo zio. Un altro volle averne, uno dentro Roma, e nel 1603 se lo fece costruire di fronte al Quirinale negli orti che occupavano le rovine delle terme costantiniane. Lo cominciò a edificare Flaminio Ponzio, ma fu terminato dal Vasanzio e per decorarlo il cardinale Scipione chiamò Guido Reni, il quale dipinse nella vôlta centrale del Casino quella sua *Aurora*, di schietta ispirazione raffaellesca, perfetta nella forma che allora parve un miracolo e che anche oggi — non ostante la sua freddezza accademica — è ritenuta l'opera capitale del Reni. Altri pittori che lavorarono con lui alle pitture interne furono il Tempesta e quel Paolo Brill, fiammingo, che già cominciava ad ornare di paesaggi le pareti delle chiese e dei palazzi romani, e le cui pitture si ritrovano in Santa Cecilia e nelle Logge Vaticane, nel Gesù e a S. Maria Maggiore. Di questo palazzo — sia detto di passaggio — il cardinale non godette a lungo chè lo vendette quasi subito al cardinal Bentivoglio, il quale a sua volta lo cedette al cardinal Mazzarino. Passò, infine, ai Rospigliosi duchi di Zagarolo.

Ma l'attività artistica di Scipione non si fermò solamente alla costruzione di chiese e palazzi. Egli fu anche un prezioso raccoglitore di quadri, di statue, di libri e di manoscritti rari. Pur troppo la magnifica biblioteca dei principi Borghese andò

sommersa nel disastro finanziario che colpì quella famiglia illustre alla fine del secolo scorso, e fu messa all'incanto in una vendita che rimase celebre nella cronaca delle aste romane. In quanto alla galleria ebbe sorte migliore, chè venne acquistata dal governo italiano e trasportata nel casino della villa. In essa egli aveva raccolto da ogni parte d' Italia quelle diverse opere d'arte che più rispondevano al suo gusto personale. E tra queste l'enimmatico quadro di Tiziano conosciuto sotto il nome di *Amor sacro e Amor profano* dove è così profonda l'impronta giorgionesca, e l'altro *Venere che benda Amore* che appartiene a quella viva e appassionata ultima maniera con la quale chiude la sua lunga vita l'artista. E intorno a questi la *Danae* del Correggio, la *Caccia di Diana* del Domenichino, la *Deposizione* di Raffaello opera giovanile nella quale si vuol vedere una reminiscenza della strage dei Baglioni a cui aveva assistito quando era a Perugia, il *Salvatore alla colonna* di Sebastiano del Piombo, *La Madonna* Bot-

CHIESA DI S. GREGORIO - CAPPELLA DI S. ANDREA — GUIDO RENI: AFFRESCO. (Fot. Anderson).

ticelliana, e quadri del Pordenone, di Dosso Dossi, di Lorenzo Lotto, del Caravaggio, di Andrea del Sarto, un insieme superbo che è come il breviario estetico di un gentiluomo raffinato in quello scorcio di secolo. Per questo bisognerebbe considerare la raccolta Borghese come una galleria chiusa e non « contaminarla » con acquisti nuovi che il più delle volte, oltre a snaturarne il concetto informativo, le tolgono quel pregio unico di essere la viva testimonianza di quello che si prediligeva e si apprezzava più, tra la fine del decimosesto e il principio del decimosettimo secolo.

Ma di una cosa, sopra tutto, bisogna tener conto nella vita di Scipione Borghese, ed è di aver intuito il genio nascente di Gian Lorenzo Bernini e di avergli commesso quelle statue che avrebbero dovuto rivelare al mondo l'avvento di un nuovo artista che solo poteva riprendere nelle sue mani possenti l'eredità lasciata da Michelangelo.

Abbiamo veduto più sopra come egli, ancora giovanissimo, fosse venuto col padre a Roma da Napoli dove era nato il 7 dicembre dell'anno 1598. Ma la sua famiglia era fiorentina, sì che il luogo di nascita non era per lui che un incidente e solo dalla terra d'origine aveva tratto la virtù della sua arte. Venuto a Roma il padre per i lavori della cappella Paolina, egli lo aveva seguito lavorando come semplice garzone

GALLERIA BARBERINI — GUIDO RENI : LA PRESUNTA BEATRICE CENCI.
(Fot. Anderson).

nella sua bottega. Era dunque con Pietro che egli aveva appreso i primi elementi dell'arte, e di questa egli dette un saggio precocissimo scolpendo a pena quattordicenne — nel 1612 — il sepolcro del Vescovo Santoni per la chiesa di S. Prassede. Si tratta di un'opera d' ispirazione ancora intieramente cinquecentesca: un semplice busto in un riquadro con qualche sobrio ornato intorno alla pietra dell' iscrizione, ma già nel volto del defunto si possono intravedere quelle doti che dovevano più tardi maturare così mirabilmente. E un passo innanzi infatti, egli lo fece col ritrattino di Paolo V — che è di poco posteriore — e con le due teste, l'*Anima beata* e l'*Anima dannata*, che ora si trovano nel palazzo dell'ambasciata di Spagna e dove già si rivela quella ricerca esasperata di espressione la quale fu una delle sue più pure caratteristiche. Questi varî lavori avevano già cominciato a far parlare di lui nel nucleo ancora ristretto dei buoni conoscitori, quando avendo compiuto la statua di S. Lorenzo, ora nel palazzo Strozzi a Firenze, il Cardinale Scipione gli ordinò tutto un gruppo di sculture che furono il principio della sua fortuna. Queste statue sono l'*Enea e Anchise*, il *Ratto di Proserpina*, il *David* e *Apollo e Dafne*.

Di queste il gruppo di Enea che trasporta Anchise sulle spalle, avendo a lato il figlioletto Julo, non è tutto di Gian Lorenzo, che in parte lo fece col padre. E questa collaborazione è evidente nel manierismo non ancora superato del vecchio artista fiorentino. È nel *David* — scolpito nel 1620 — che si rivela per la prima volta l'anima del Bernini, sì che si può dire essere quella statua la prima della nuova scultura. Mentre il David michelangiolesco è sereno e immobile come un bel Dio della Grecia, questo di Gian Lorenzo è tutto impeto e movimento, non solo nelle membra in piena azione del lancio, ma per fino nell'espressione degli occhi e delle labbra strette dai denti per lo sforzo violento e la tenace volontà di vincere. Il Baldinucci racconta

che egli volle figurare se stesso nel volto del giovane fromboliere e anche ci dice che il Cardinale Maffeo Barberini, che aveva una grande predilezione per il giovane artista, gli teneva lo specchio mentre egli lavorava, affinchè potesse trarre dal marmo tutto quanto vi vedeva senza preoccupazione di cose estranee. Ora il fatto è importante, perchè quel Maffeo Barberini doveva un giorno salire sul trono pontificio e chiamarsi Urbano VIII. Dopo il David, il Bernini scolpì il grande gruppo di *Plutone e Proserpina.* Anche questo è del '22 e anche questo ha impeto di movimenti e morbidezza di modellatura. La carne della rapita palpita veramente sotto la dura mano del rapitore e la cosa è tanto più mirabile se si pensa che il Bernini, come tutti gli artisti del tempo suo, scolpiva direttamente nel marmo, senza prima aver modellato nella creta le sue figure. Virtuosità magnifica, questa, che doveva più tardi empire di meraviglia gli artisti francesi, quando Gian Lorenzo fu chiamato a Parigi da Luigi XIV ed egli scolpì il busto del re, attaccando il blocco marmoreo direttamente e creando così dal vero il bellissimo busto.

CHIESA DI S. LUIGI DEI FRANCESI — DOMENICHINO : LA MORTE DI S. CECILIA.
(Da D. Gueranger).

Il gruppo di *Proserpina* destò allora grandissima ammirazione, un'ammirazione che non illanguidì negli anni successivi e che — si può dire — fondò un'estetica nuova. Gran parte della scultura del sei e settecento deriva da quello, sì che ne ritroviamo l'influsso per fino nelle opere del Giraudon, settecentista francese, che dal gruppo berniniano trasse una delle sue statue più celebrate. Questo gruppo rimase in possesso del Cardinale Scipione non a lungo : lui stesso ne fece un dono al Cardinale Ludovisi che lo mise nella sua villa dove restò fino ai giorni nostri quando la Regina Margherita — che per l'acquisto del palazzo Buoncompagni ne era venuta in possesso — lo cedette allo Stato. Fu così che nel 1910 ritornò in quel Casino della Villa Borghese da cui era uscito due secoli innanzi.

L'ultima opera del gruppo borghesiano è l'*Apollo e Dafne*, mirabile scultura che sembra ancora fremere della vita che l'artista le diede. In questo soggetto così ripetuto dagli scultori dell'antichità, il Bernini infuse veramente uno spirito nuovo. Mentre gli artisti greci e romani ci avevano dato le loro immagini statiche e quasi ieratiche, il gran Gian Lorenzo animò le sue di una vita palpitante e appassionata. La ninfa sorpresa da Apollo sembra ancora in movimento : le membra si trasformano in virgulti e questi sembrano tuttora agitati dall'impeto della corsa. Il nume che la segue da presso

ha nel volto un'espressione di stupore dolente nel vederla così trasformata. Ed ella, tutta anelante per la rapida fuga, lancia l'ultimo grido di terrore dalle labbra che stanno per ammutolirsi per sempre. Ma con quanta grazia tutto ciò è trattato e con quanta delicatezza quel candido marmo si tramutò in una forma divina! Il Bernini, che ha sempre sentito così profondamente la bellezza femminile, sembra indugiarsi con amore d'innanzi a quel corpo verginale dove la giovinezza trionfa e palpita così supremamente. Nessun artista moderno aveva fino allora rivelato con altrettanta profondità la grazia palpitante di un bel corpo muliebre. Questo sentimento era così visibile nella sua statua, che il Cardinale de Surdis, amico di Scipione, volle far notare al suo collega la sconvenienza di conservare nella propria casa una simile immagine e il turbamento che essa poteva produrre a chi la riguardava. Per ovviare a questa critica e per giustificare l'artista, il cardinale Maffeo Barberini, l'ultimo degli umanisti, colui che poco dopo avrebbe regnato sul mondo cattolico col nome di Urbano VIII, compose il bel distico inciso ancora nel cartiglio della base:

Quisquis amans sequitur, fugitivae gaudia formae
Frondes manu implet, baccas seu carpit amaras.

Distico che io mi sono ingegnato a tradurre così:

Chiunque amante in sue brame profonde
La fuggevol beltà vuol rintracciare
Non trova per le sue labbra che amare
Bacche e per la sua mano aride fronde

e che attribuendo un senso quasi di ammonimento alla favola mitica, scagionava la scultura troppo profana da ogni senso che non fosse meno che casto. Mentre il Bernini stava lavorando a queste sculture, Paolo V veniva a morire e a lui succedeva Alessandro Ludovisi, cardinale vescovo del titolo di Santa Maria in Trastevere, che prese il nome

CHIESA DI S. GREGORIO — DOMENICHINO: LA FLAGELLAZIONE DI S. ANDREA. (Fot. Anderson).

VILLA AURORA GIÀ LUDOVISI — GUERCINO: L'AURORA. (Fot. Anderson).

PALAZZO BARBERINI — PIETRO DA CORTONA: PARTICOLARE DELLA VOLTA DEL SALONE. (Fot. Anderson).

CHIESA DI S. IGNAZIO — ANDREA POZZO: TRIONFO DI S. IGNAZIO.
(Fot. Anderson).

PALAZZO BARBERINI — PIETRO DA CORTONA: LA VOLTA DEL SALONE.

(Fot. Anderson).

di Gregorio XV, in memoria di Gregorio XIII suo parente. Il pontificato del Ludovisi non fu lungo — durò a pena due anni e mezzo — nè potè esser glorioso per grandi avvenimenti. Del resto egli cercò di continuare la politica dei suoi immediati predecessori col dare ogni maggiore incremento alle Missioni e col chiudere le porte d'Italia a nuove invasioni straniere. Inoltre fu lui che canonizzò Ignazio da Loyola e Francesco Saverio, «l'apostolo delle Indie», il che indicava tutto un programma. Come amministratore lasciò far tutto a suo nipote e questi ebbe il buon gusto e il buon senso di continuare a mantenere nei lavori intrapresi il Bernini. E questo si dovette forse al dono del *Ratto di Proserpina* che a punto in quell'epoca gli fece il cardinale Borghese. Le opere che durante il pontificato di Gregorio XV eseguì il Bernini non furono molte, ma segnarono un passo nella sua ascesa prodigiosa. Sono di quel periodo il monumento al Cardinal Bellarmino — oggi nella chiesa di S. Ignazio — di cui non rimane che la statua a mezzo corpo, e i tre busti del papa Ludovisi, dove è così profonda la ricerca dell'espressione e dove è così vivo il carattere di quel pontefice stanco e bonario. Fu in seguito a questi ritratti papali che il pontefice lo creò Cavaliere di Cristo a soli ventiquattro anni: la sua gloria era oramai ufficialmente consacrata.

PARTE SUPERIORE DELLA FACCIATA DI S. IGNAZIO.

Ma sopra tutto un'opera di quel tempo merita di essere menzionata: il busto di Monsignor Montoya, prelato spagnuolo, che dalla chiesa di S. Giacomo dove si trovava in origine fu trasportato — quando quella chiesa fu abbandonata perchè minacciante rovina — nell'altra di Santa Maria di Monserrato. Messo, in un primo tempo in un angolo oscuro della sacrestia dove si vedeva a pena, è stato di recente collocato in una sala che è come un piccolo e prezioso museo di opere già appartenenti alla chiesa. In quel marmo, così profondamente analizzato e così mirabilmente modellato, il Montoya è sopra tutto l'uomo della sua razza e del suo tempo: spa-

gnuolo e prelato della Controriforma, magro, adusto ed arso egualmente dal sole delle sue campagne sitibonde e dall'ardore della sua fede intransigente.

Allo stesso cardinale Ludovisi si deve la villa che da lui prese il nome e che la inconcepibile insipienza di una miope amministrazione romana lasciò irreparabilmente distruggere. Di questa villa, per cui il Lenôtre aveva disegnato i giardini e che rappresentava nell'interno della cinta onoriana quello che la villa Borghese era all'esterno, non rimane oggi che il Casino detto dell'Aurora, per l'affresco che vi dipinse il Guercino nel 1622. Questo affresco, che forse il Ludovisi volle per emulare l'altro che il Borghese aveva fatto dipingere nel suo palazzo del Quirinale da Guido Reni, è certamente riuscito più impetuoso e più robusto. Tanto il primo è compassato, corretto, accademico, altrettanto questo è pieno di movimento, di scorci arditi, di chiaroscuri violenti. Tanto il primo è calmo e sereno di colore, altrettanto questo è quasi fiammeggiante. Aurora di un placido giorno di primavera, quello di Guido Reni; aurora di un tempestoso giorno d'autunno quello del Guercino. Il quale, proprio in quei giorni, compì anche un altro lavoro che ha tutti i pregi e tutti i difetti di quella scuola caravaggesca che fu detta «dei tenebrosi»: la grande pala di altare del *Seppellimento di santa Petronilla* che Gregorio XV gli aveva fatto fare per la basilica Vaticana e che più tardi fu trasportata al Quirinale dove rimase finchè esulata in Francia per il Trattato di Tolentino, al suo ritorno nel 1815 fu definitivamente collocata nella galleria Capitolina dove è tuttora.

CHIESA DI S. NICOLA DA TOLENTINO.

Ma oramai il rinnovamento era iniziato in tutte le arti. La Controriforma era cosa compiuta e la Chiesa aveva riconquistato il doppio di quanto aveva perduto senza contare che — come hanno osservato il Ranke e il Macaulay, due scrittori non sospetti perchè ambedue protestanti — i maggiori ingegni del secolo erano oramai dalla

PIETRO DA CORTONA: CHIESA DI S. LUCA E S. MARTINA.
(Fot. Anderson).

parte della chiesa cattolica romana. Di qui una maggiore libertà di espressioni estetiche e un definitivo allontanarsi dalla rigida severità degli ultimi cinquecentisti. Le linee rette, i grandi archi severi, le paraste rigide e solenni, cedevano a poco a poco d'innanzi al lenocinio della curva, ai timpani spezzati, alle colonne raggruppate in fascio. A considerare l'architettura barocca di cui è stato detto così male, si deve constatare in buona fede che essa seppe mettere l'edificio nell' ambiente ove doveva sorgere. Esso entra nel cielo — mi si consenta l' espressione — e partecipa del giuoco delle nuvole, del bagliore dei sereni e delle tempeste. La facciata di una chiesa, la mole di un palazzo cessano d'essere opere di uomini, ma sembrano espressioni stesse della natura. Li stessi piani, tutti scavati dalle nicchie, tutti mossi dai cornicioni e dai capitelli, perduta la monotonia dei loro specchi lisci, appariscono come rocce, su cui ogni più piccola pianta di violaciocca o di parietaria mette come una nota naturale di vita. E l'arte, in ognuna delle sue manifestazioni è veramente vita e movimento. La rigidezza composta degli ultimi seguaci di Michelangelo o di Raffaello, la freddezza scolastica delli stessi manieristi bolognesi, è disfatta dalla violenza onde il Bernini torce oramai nel marmo le sue figure, dall'impeto che il Guercino impone alle figure dei suoi affreschi, dal movimento che gli stessi architetti sanno imprimere ai loro edifici. Il 6 agosto del 1623 era eletto papa il cardinale Maffeo Barberini che fu il grande Urbano VIII. Con lui la nuova arte conquistava trionfalmente Roma.

III.

Con l'avvento di Urbano VIII si ebbe il ritorno dei papi politici e la fine di quell'« aria di Controriforma » che aveva stretto in un cerchio di ferro le coscenze e le azioni dei suoi ultimi predecessori. Si ebbe anche il ritorno di quello spirito umanistico il quale sembrava dovesse esser morto col Rinascimento, tanto che si poterono vedere le storie del nuovo Testamento espresse dal Papa in metri oraziani e un inno di Simeone volto in strofe saffiche. Inoltre egli pensava che uno stato che

non fosse forte non aveva ragione di esistere, ed eccolo a chiamare operai fonditori da ogni parte d'Italia che sotto la direzione di Prospero da Brescia nell'arsenale di Tivoli fabbricavano armi d'ogni genere, sì che in poco tempo il Pontefice aveva pronto l'equipaggiamento di 40 mila fanti e di 5 mila cavalieri. Nel tempo stesso muniva di nuovi bastioni Castel Sant'Angelo per la difesa di Roma, rinforzava le fortezze del suo stato e ingrandiva il porto di Civitavecchia, per renderlo atto a qualunque guerra navale. Il Giulio II del suo secolo, è stato detto di lui. E fu infatti uomo politico di grande animo, nemico dell'Austria, il cui potere troppo grande voleva abbassare; sospettoso della Spagna, di cui voleva ostacolare i progressi nella penisola; poco fiducioso della Francia, contro il cui governo cercava di aizzare gli Ugonotti, rivolgendosi per questo alla Repubblica di Venezia onde lo aiutasse nell'impresa, e in una parola contrario a che un sovrano estero divenisse un giorno l'arbitro dell'Europa, onde il Pufendorf nel suo libro *De rebus suecicis* ebbe a dire di lui che « amava più tosto veder salvi i protestanti che raccolto il dominio supremo dell'Europa in un solo Monarca, il quale sarebbe quindi in grado di ridurre lui alle primitive condizioni del vescovo di Roma ».

CHIESA DI S. SISTO. (Fot. Martinelli).

Come uomo Pietro Contarini e gli altri ambasciatori della Serenissima ce ne hanno lasciato un ritratto assai preciso. Buon oratore, argutissimo nelle conversazioni e nel trattare i negozî e con questo uomo di mondo, piacevole nell'aspetto, gentile nelle maniere e pieno di benevolenza con gli ospiti se bene fierissimo del suo grado e sicuro del suo giudizio tanto da esser «sempre intento a quelle cose che possono ingrandire la sua persona», anche lui fu un grande nepotista — il che era cosa oramai abituale fra i pontefici romani — ma non un cattivo amministratore del patrimonio ecclesiastico, onde fu ingiusto Pasquino quando disse, alludendo alle api del suo stemma: *si bene pascit apes tam male pascit oves*, perchè in verità non impoverì le une per ingrassare le altre. E torto lo stesso Pasquino ebbe anche quando lanciò il famoso

GALLERIA BORGHESE — L. BERNINI: « LA VERITÀ ».
(Fot. Anderson).

epigramma rimasto celebre nei secoli: *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*, perchè egli non fece in fondo di più e di peggio di quanto avevano fatto i suoi predecessori, senza contare che se tolse al Pantheon le sue chiavarde e le sue tegole di rame, se ne servì non solo per innalzare nel più grande Tempio di Cristo il più grande altare della Cristianità, ma anche per fondere cannoni e preparare armi atte a difendere la città da un non improbabile ripetersi di un nuovo saccheggio di mercenarî imperiali.

E poi bisogna anche tenergli conto del grande amore che ebbe per ogni arte e per la grande ambizione che lo spinse a gareggiare con Paolo V affinchè il più gran numero di api barberine potesse contrastare con le aquile e i draghi dei Borghese sui più belli edifici di Roma. Anche in questo suo desiderio di abbellire e ingrandire la città troviamo in lui una corrispondenza con Giulio II. E per sua fortuna, come il papa Della Rovere aveva avuto un Buonarroti a esecutore dei suoi piani egli ebbe Gian Lorenzo Bernini, che, nell'amichevole consuetudine dei suoi primi anni, aveva imparato a conoscere e ad apprezzare. E con l'elezione di Urbano VIII, la sorte del grande artista fu definitivamente fissata.

La prima cosa che egli fece a pena nominato papa, fu di ordinare al Bernini l'erezione del grande altare papale nella basilica Vaticana. L'impresa non era facile. Si trattava di creare una forma di arte che si adattasse armonicamente sotto la cupola michelangiolesca, là dove lo stesso Buonarroti aveva immaginato un giorno di far sorgere il grande mausoleo di papa Giulio II. Il Bernini si mise subito all'opera, vi lavorò intorno sette anni e il 29 giugno 1633, festa di S. Pietro, scoprì al pubblico quella sua grande opera che fu un trionfo e doveva essere una rivoluzione. Perchè è da quell'immane scultura architettonica di bronzo che nasce l'arte veramente barocca. In essa il Bernini trova nuove forme: il vecchio tabernacolo di Arnolfo si trasforma in un suntuoso baldacchino; le rigide linee architettoniche trovano il movimento della nuova scultura, se bene le colonne tortili, che gli furono così lungamente rimproverate, non siano una invenzione sua, ma più tosto un ritorno alla tradizione, la quale voleva che così fossero nel Tempio di Gerusalemme. Anche Martino Ferabosco le aveva adoperate nel progetto che aveva disegnato per lo stesso tabernacolo di San Pietro. Egli pur tuttavia seppe dar loro un movimento e una linea tutta sua. Grandioso e leggero al tempo stesso quel colossale baldacchino — che è più alto di qualche metro della facciata del Palazzo Farnese — ha una leggerezza senza pari e tali sono le sue propor-

zioni e l'armonia con le architetture onde è circondato, che sembra nato con la stessa cupola, sì che non si potrebbe immaginare altrove nè si saprebbe desiderare un'altra forma in quel luogo. Per la sua costruzione furono spesi 200 mila scudi e si adoperò non solo il bronzo ricavato dalle tegole che ricoprivano la cupola del Pantheon e le rivestiture che ne rafforzavano i travicelli del portico, ma altro se ne fece venire da Venezia e da Livorno, per 211427 libbre. A considerare l'enorme massa di metallo sembra veramente cosa oltre le forze umane. E gli artisti e lo stesso popolo capirono il miracolo, sì che il Baldacchino di San Pietro fu considerato come una meraviglia del mondo, che fu imitata dovunque e che fece sentire la sua influenza sovrana fino agli ultimi anni del settecento.

Non è difficile immaginare come al pari di tutti i monumenti romani anche quello avesse la sua leggenda. Nelle facciate laterali delle quattro basi che sostengono le colonne, è riprodotto lo stemma dei Barberini, il quale invece di avere il consueto cimiero o ogni altra impresa araldica, ha una testa muliebre. Questa testa cambia espressione in ogni sua replica e passa da un aspetto a pena dolente a traverso tutti i gradi della sofferenza ad uno spasimo acuto. Nell'ultimo scudo però, la testa della donna è sostituita da un volto ricciutello di bambino. Queste varie figurazioni si vuole che rappresentino — e forse non a torto — le varie vicende del parto. Ed ecco subito crearsi la leggenda secondo la quale il Bernini avrebbe voluto condannare all' infamia uno dei nipoti del papa reo di aver sedotto la giovine fidanzata di uno dei suoi lavoranti. Inutile spendere parole per dimostrare l'assurdo di questa singolare tradizione, così lungamente sfruttata dai nemici del papato, anche considerando quali rapporti corressero fra Urbano VIII e l'artista e quale amicizia da un lato e quale divozione dall'altro riunisse quei due personaggi. Sembra più tosto che il Ber-

CHIESA DI S. MARIA DELLA VITTORIA — L. BERNINI : S. TERESA.

CHIESA DI S. MARIA DELLA VITTORIA — BERNINI: S. TERESA (PARTICOLARE).
(Fot. Anderson).

nini abbia voluto in quel modo glorificare la nascita di un nuovo nipotino del pontefice che a punto in quei giorni donna Teresa Barberini aveva dato alla luce. Nè l'ipotesi può sembrare azzardata se si pensa allo spirito bizzarro che prevaleva in quel principio di secolo.

Se bene molti scrittori di cose berniniane considerino il Baldacchino di San Pietro come la sua prima opera d'architettura, io non mi so decidere a ritenerla intieramente tale. «Scultura architettonica» l'ho chiamata più sopra e così mi apparisce veramente anche perchè intieramente modellata per esser tradotta in bronzo e con elementi tali che non si possono in realtà considerare di pura architettura. Del resto se si considera la facciata di Santa Bibiana che egli fece nel 1626, così ancora schiettamente di tradizione cinquecentesca, non si potrebbe capire come l'architetto dell'una, pur sempre divoto alle forme dei Della Porta e dei Maderni, sia divenuto ad un tratto il prodigioso creatore dell'altra così fuori d'ogni regola fino allora seguita. Bisogna dunque ritenere S. Bibiana come il suo primo passo nell'arte architettonica a cui sarebbe subito dopo seguito il secondo con la facciata di S. Anastasia di fronte al Velabro. Ma questa attribuzione è per lo meno dubbia e si deve al Fraschetti che nel suo volume sul Bernini afferma di aver veduta una stampa in rame contemporanea la cui dicitura la dava senz'altro al nostro artista. Ma nessuna delle guide antiche fa menzione di questa paternità. Il Titi — il cui *Studio di pittura scultura e architettura nelle chiese di Roma* fu pubblicato quando ancora il Bernini era in vita — la dice di Domenico Castello, e il Venuti, cento anni dopo, ne fa autore il fiorentino Luigi Arrigucci. Contemporaneamente alla ricostruzione della chiesa, il Bernini scolpiva la statua di Santa Bibiana che è la prima di quelle grandi statue con le quali avrebbe in seguito popolato la chiese romane. Ma gli anni che lo occuparono nel lavoro del Baldacchino non furono soltanto spesi in quell'opera che pure doveva sembrare assorbente. La sua attività giovanile ha qualcosa di prodigioso in quelli anni che vanno dal 1624 al 1633: undici busti marmorei, due opere d'architettura,

CHIESA DI S. PIETRO — L. BERNINI : SEPOLCRO D'URBANO VIII.

fra cui la facciata del Palazzo Barberini e quella di Propaganda Fide, le due statue di Carlo Barberini e di Santa Bibiana; il monumento di Carlo Vigevano alla Minerva; quattro fontane e le decorazioni dei piloni della Cupola di San Pietro non che la bella e grande targa decorativa al generale Barberini nella chiesa dell'Aracoeli. Di tutte queste opere, le più importanti — per il loro numero — furono senza dubbio i busti, fra i quali primeggiano i due del Cardinale Scipione Borghese, oggi nella galleria della sua villa, e l'altro di Costanza Buonarelli, nel Museo fiorentino del Bargello, dove non si sa se ammirare più l'insuperata abilità della tecnica o la profonda acutezza dello psicologo. In quanto alle due grandi costruzioni architettoniche esse meritano un esame a parte, perchè se molto si è parlato del Bernini raramente si è fatta distinzione fra la sua opera di scultore e quella di architetto.

Le vicende del palazzo Barberini sono note. Cominciato sulle rovine del tempio di Flora e del *Capitolium Vetus* alle falde del Quirinale per il duca Sforza con architettura — come abbiamo visto — di Carlo Maderno, fu compiuto nel 1625 per incarico del papa da Don Carlo Barberini suo fratello. Alla morte del Maderno — e cioè nel 1629 — Urbano VIII diede l'incarico al Bernini di proseguire i lavori, ma di suo potè aggiungervi poco, perchè la costruzione era già avanzata e un disegno che si conserva agli Uffizi di Firenze ci mostra come già il Maderno avesse concepito la facciata con i due avancorpi laterali. L'unica innovazione che egli vi apportò fu il loggiato centrale che per Roma era una novità e che il Golzio vede derivati dai palazzi genovesi e veneziani; ma io vorrei osservare che un accenno di quei loggiati, se bene in proporzioni più modeste, si vede già nella Farnesina di Baldassarre Peruzzi e nella Villa Medici di Annibale Lippi. Constatazione forse non inutile perchè dimostra una volta di più come il Bernini architetto, non ostante le molte apparenze contrarie,

PIAZZA NAVONA — FONTANA DEI QUATTRO FIUMI.

rimanesse classicamente divoto alle tradizioni. D'altra parte sembra oramai certo che egli costruì il corpo centrale quando le due ali erano già compiute il che dà all'organismo generale quella mancanza di armonia che è il suo principale difetto. Ma a parte questo, l' edificio rimane nella tradizione, come vi rimane la facciata di *Propaganda Fide* che è del 1627 e nella quale ha dovuto risolvere il problema non facile della ristrettezza impostagli dalla viabilità.

Ma la costruzione del palazzo Barberini è per noi interessante perchè segna una data nella vita artistica del Bernini. È lì, nei giardini che fronteggiano la grande mole barberiniana, che egli creò la prima di quelle numerose fontane onde avrebbe più tardi arricchito Roma. Bisogna dire che egli aveva ereditato dal padre l' inesauribile fantasia che gli fece immaginare così nuove forme per le mostre delle acque di Roma. Il vecchio Pietro, infatti, due anni prima la sua morte — e cioè nel 1627 — aveva scolpito per la piazza di Spagna quella singolare Barcaccia che molti credono del figlio e che è anche oggi fra le più ori-

FONTANA DEI QUATTRO FIUMI — IL NILO. (PARTICOLARE). (Fot. Anderson).

ginali della città. Anche qui la leggenda si è sbizzarrita. Si è voluto vedere in essi il ricordo della grande inondazione del 1598 durante la quale un barcone di quelli addetti al vettovagliamento della città inondata sarebbe rimasto a secco ai piedi della Trinità dei Monti per il ritirarsi delle acque. Vi è stato anche taluno che ha detto aver il genio del Bernini — e alludeva a Gian Lorenzo — immaginato quella forma quasi a terra per non nascondere la scalinata della Trinità: spirito veramente profetico visto che la bella architettura dello Specchi è di un secolo e mezzo posteriore. Molto probabilmente la verità è più semplice e il Bernini avrà immaginato quella forma perchè in quel punto della città l'acqua Vergine, ond'è alimentata, non

PALAZZO DI MONTECITORIO. (Fot. Anderson).

avrebbe potuto salire più in alto. In quanto alla rappresentazione della barca, per una fontana, la cosa non era nuova. Già fin dal pontificato di Paolo V il Maderno aveva disegnato nei giardini del Vaticano la celebre fontana detta della Galera, dal bel vascello di bronzo, armato di cannoni e attrezzato a tre alberi, che naviga placidamente nella vasca ai piedi del palazzetto di Innocenzo VIII.

Per papa Urbano, Gian Lorenzo Bernini immaginò tre fontane, fra cui quella bellissima del Tritone, nella quale per la prima volta forse manca intieramente ogni elemento architettonico e solo ai delfini che sorreggono la base, alla conchiglia aperta da cui sorge il mostro marino e dal nicchio che lancia in aria il suo esile zampillo coronato da un fiocco di spuma, simile a un bel giglio luminoso, ritrae la sua forma così solida e così gentile al tempo stesso. Le altre due sono quelle dette delle api, una delle quali è nei giardini del Vaticano, l'altra in piazza Barberini, all'inizio di Via

Vittorio Veneto, dove è stata trasportata ai giorni nostri traendola dai magazzini municipali dove era stata messa quando nel 1870 fu tolta dall'angolo di Via Sistina per il quale l'aveva immaginata il Bernini. Queste due fontane sono le ultime fontane

GALLERIA DORIA — VELASQUEZ : RITRATTO D'INNOCENZO X. (Fot. Anderson).

parlanti che abbia avuto Roma : fontane cioè che alla leggiadria della linea, alla gioia dell'acqua, unissero un qualche bel distico in elogio dell'una e dell'altra.

Su quella del Vaticano per esempio dove uno sciame di api barberine scende verso lo specchio dell'acqua, il distico dice così :

Quid miraris apem quae mel de floribus haurit
si tibi mellitam gutture fundit aquam?

A che stupir se l'ape dai fiori suo miele ritrae
se a te dal fonte l'acqua dolce qual miele scorre?

Così mentre Gian Lorenzo Bernini apportava in ogni espressione d'arte una forma nuova, già intorno a lui sorgevano i discepoli e gl'imitatori. Non si può fare una storia dell'evoluzione artistica durante il secolo decimosettimo senza imperniarla intorno alla sua figura. Dopo di lui altri verranno che spingeranno più oltre le sue innovazioni, che apporteranno anche essi una nuova vita alle arti, ma è pur sempre a lui che bisognerà risalire per trovare l'origine di ogni innovazione più audace. Perchè egli non solamente è un grande scultore e un grande architetto, ma è l'animatore di tutto il nuovo mondo che andava sorgendo e si affermava con un fervore di vita non mai prima visto. Così — per esempio — egli non fu un grande letterato nè un grande pittore, e pure è anche dalla sua arte che la poesia, la musica, la pittura ritraggono le nuove ispirazioni. Sotto questo punto di vista la sua influenza come creatore di visioni sceniche nel teatro Barberini è di una grandissima importanza. Questo teatro fu fatto con architettura di Pietro da Cortona, in quella parte del palazzo che guardava la via delle Quattro Fontane e in esso furono rappresentate le prime opere liriche del Teatro Italiano. Fu su quelle scene che nel 1634, in occasione della venuta a Roma del principe Alessandro fratello del re di Polonia, fu eseguito il *S. Alessio*, dal musico Stefano Landi composto su versi di quell'appassionatissimo autore d'opere drammatiche che fu il cardinale Giulio Rospigliosi, il quale più tardi doveva ascendere al trono pontificio col nome di Clemente IX. Per questa eccezionale rappresentazione, Gian Lorenzo Bernini immaginò i meccanismi più complicati e disegnò le scene che furono dipinte dal Camassei. Anche per *La fuga d'Erminia*, il Bernini aveva tracciato gli scenarî i quali — secondo la didascalia che accompagna la partitura — si doveva vedere « annichilarsi una gran rupe e comparire una grotta et un fiume dal quale si vedeva sorgere prima il Giordano e poi le Naiadi ; hora venirsene Amore a volo et appresso nascondersi tra le nuvole, hora per i sentieri dell'aria in un carro tirato da

PIAZZA NAVONA — PALAZZO PAMPHILI. (Fot. Martinelli).

FONTANA NEL GIARDINO DI PALAZZO BORGHESE.

draghi portarsi Armida et in un baleno sparire; hora cambiarsi l'ordinaria scena in un campo di guerra, le selve in padiglioni e le prospettive del Teatro in muraglie della assediata Gerusalemme; hora da non so qual voragine di Averno fan sortita piacevolmente horribile i demonî in compagnia di furie le quali insieme danzando et assise poscia in carri infernali per l'aria se ne sparissero ».

Disgraziatamente non possediamo documenti diretti della parte presa dal Bernini in queste rappresentazioni e nè meno ne abbiamo di quelle — e si sa che furono numerosissime — da lui organizzate nel suo palazzo. Ma in quei primi anni del secolo decimosettimo il teatro Barberini rinnovò le giornate gloriose di quello che il Cardinal Bibbiena aveva fatto un secolo prima nel Vaticano. Alla magnificenza degli spettacoli, alla eccellenza degli esecutori, bisognava poi aggiungere la cortesia dei padroni di casa. Di questa abbiamo testimonianza in una lettera che nel 1638 Giovanni Milton scriveva da Roma, meravigliandosi lui stesso del modo col quale il cardinal Barberini aveva trattato, lui straniero e protestante, ricevendolo nel suo teatro dove cantava quella Laura Baroni che fu per il poeta del *Paradiso Perduto* una rivelazione e per la quale egli scrisse mirabili sonetti in lingua italiana e distici latini. Quella Baroni fu, del resto, la grande stella di quel teatro e a lei una turba di poeti, di poetastri e di gentiluomini dilettanti dedicarono un profluvio di versi che riuniti in un volume stanno anche oggi a testimoniare della popolarità acquistata nel mondo romano dalla straordinaria canterina. E bisogna notare che fra gli autori di quei versi c'erano poeti come Fulvio Testi e gentiluomini come i Colonna, gli Orsini e i Savelli e letterati come quel Domenico Benigni il quale nel suo entusiasmo poetico si dirigeva direttamente al Bernini, dimandandogli perchè non scolpisse nel marmo l'effige della divina Laura!

In quanto alla pittura anch'essa si rinnovellava e la sua nuova strada trionfale doveva trovarla proprio per mano di quel Pietro da Cortona che col Bernini aveva

lavorato nel Palazzo Barberini e da lui aveva tratto ispirazione per nuove forme e nuovi colori. Perchè se già il Domenichino, Guido Reni e — più di tutti come abbiamo visto — il Guercino avevano tentato nuovi accordi, con mano ancora assai timida, doveva il cortonese creare la nuova e più compiuta sinfonia. Già il Caravaggio coi suoi numerosi quadri di una così sdegnosa verità e di un così tenebroso chiaroscuro, aveva rotto il gelido manierismo degli ultimi seguaci dei Carracci. Il *S. Matteo* in S. Luigi dei Francesi — una prima tela fu rifiutata da quei sacerdoti perchè troppo oltraggiosamente verista — il *Riposo in Egitto* della Galleria Doria, la *Madonna del Popolo* in S. Agostino e l'altra nella Galleria Borghese sono tele veramente rivoluzionarie a cui certo — con più grande modestia e più evidente attenuazione — dovettero ispirarsi il Domenichino e Guido Reni. Del primo a Roma, oltre i quadri sparsi nelle varie Gallerie, rimangono le scene dipinte in competizione col Reni nelle cappellette di S. Gregorio al Celio, le *Storie di santa Cecilia* nella cappella di S. Luigi dei Francesi e sopra tutto i belli affreschi di S. Andrea della Valle che egli eseguì fra il 1624 e il 1628. Del secondo abbiamo già visto come dipingesse nella cappella Paolina a S. Maria Maggiore: lo ritroviamo con meno impeto nella cappella di Santa Silvia al Celio, dove pure sa rinnovare con grazia infinita il tema degli angeli musicali già trattati da Melozzo nell'abside dei S.S. Apostoli, e nella *Vergine che cuce il corredo* della Cappella nel Quirinale e sopra tutto negli affreschi di San Gregorio dove è quella figura di donna drappeggiata in un manto bianco e con la testa avvolta in un turbante che ci dà la chiave di quella pittura misteriosa che — col nome di Beatrice Cenci — si trova nella pinacoteca Barberini. Perchè è assurdo oramai credere che essa rappresenti veramente la giovine romana. Assurdo non potendosi immaginare come ella avesse posato in quello strano abbigliamento nella sua cella carceraria; assurdo sopra tutto perchè il Reni venne a Roma per la prima volta solo due anni dopo l'esecuzione capitale della Cenci. Il quadro

S. ANDREA DELLA VALLE, DI CARLO RAINALDI.

PIAZZA DEL POPOLO. (Fot. Anderson).

della barberiniana è bensì di Guido, ma è un semplice studio che doveva servire per l'affresco di S. Gregorio.

A tutti questi pittori, Pietro da Cortona aggiunge, sulla scorta del Correggio, una nota nuova e rompe definitivamente con la tradizione. Perchè lo stesso Domenichino, nella vôlta della Tribuna di S. Andrea della Valle, continua ancora a rispettare i varî scomparti architettonici e divide la sua decorazione in una serie di scene riquardate da cornici e da ornati. Nella vôlta del Palazzo Barberini, Pietro Berettini, detto Pietro da Cortona, non si preoccupa più dell'architettura ma svolge la sua immaginosa allegoria senza limite alcuno di spazio e senza costrizione di misure geometriche. Questo grande affresco rappresenta la Gloria della Famiglia Barberini e venne suggerito da quel Francesco Bracciolini che fu il poeta prediletto di Urbano VIII. Composizione fastosissima dove fra ghirlande di lauro e balaustre e falsi stucchi maestrevolmente dipinti, volano, si agitano, precipitano centinaia di figure quasi trascinate da un turbine e uniscono in una perfetta armonia di luci e di ombre le virtù cristiane e le allegorie come se in quelle trovasse una nuova espressione di vita la tramontata Rinascenza. Magnifico pittore che ritroveremo nella vôlta della Chiesa Nuova dove egli con lo stesso impeto dipinse l'*Assunzione della Vergine*, nella Galleria del Quirinale che ornò dei suoi affreschi immaginati per ordine di Alessandro VII, e che può dirsi in verità il primo che apportasse integralmente nella pittura lo spirito dell'arte barocca. Del resto in quel lungo pontificato di Urbano VIII, la trasformazione era compiuta. Gli edifici privati non conservavano più nulla della nudità quattrocentesca, dell'eleganza del Rinascimento o della severità della Controriforma. I palazzi prendevano proporzioni inverosimili; le chiese si slanciavano con le loro cupole alla conquista del cielo, imponevano coi loro ornati la loro conquista sugli uomini.

È a quel periodo che appartengono, per la maggior parte, le prime chiese barocche. La Santa Anna dei Palafrenieri del Vignola figlio, è del 1630; il San Nicola da Tolentino del Baratta è del 1614. Il gruppo delle chiese del Soria va — come abbiam visto — dal 1605 al 1630. S. Domenico e Sisto, che il Della Greca innalzò sopra un alto podio con una bizzarra invenzione di decorazioni architettoniche è del 1615. Rosato Rosati costruì S. Carlo ai Catinari nel 1613. Il Domenichino dette i due disegni per S. Ignazio nel 1626. Intorno al 1620 Pietro da Cortona innalzò la cupola di S. Carlo al Corso e quella di San Luca e S. Martina al Foro Romano intorno al 1630.

Ma fra tutte queste chiese, una sopra tutte mi piace menzionare perchè mi sembra che in essa si unisca compiutamente l'estetica di quello scorcio di secolo: la chiesa di Gesù e Maria che i padri Agostiniani riformati edificarono sul Corso nel 1640 coi denari del marchese Orsini. Ci troviamo qui d'innanzi alla chiesa-salotto, in cui ogni parte è curata amorevolmente e in cui le pitture della vôlta, gli stucchi dei cornicioni, i sepolcri e per fino i confessionali fanno parte dell'architettura con un'armonia di

PALAZZO SALVIATI. (Fot. Anderson).

PALAZZO DORIA — ALGARDI : BUSTO DI INNOCENZO X. (Fot. Anderson).

linee e di colori non mai prima raggiunti. L'architettura è di Carlo Maderno, che adoperò marmi rossi e neri per rivestirne le pareti, ottenendo così un colore ardente e cupo che s'intona in modo mirabile con gli affreschi che Giacinto Brandi dipinse nella vôlta, con la grande pala che lo stesso pittore eseguì per l'altar maggiore. Tutto intorno a mezzo i pilastri fra le varie cappelle, i sepolcri che scolpirono i Domenico Guidi, i Francesco Cavallini, gli Ercole Ferrata, non sono i soliti sarcofaghi coi giacenti più o meno animati, ma piccole loggette e balconcini, da cui sporgono i cavalieri secenteschi quasi a riguardare fuori dalla finestra, appoggiati sulle balaustre che ne limitano i parapetti. E sotto di loro i confessionali s' incrostano con quelle sculture, s'innestano in quelle architetture e ne fanno parte legandone i varî elementi con gl'intagli delle loro elegantissime ghirlande di legni rari. Bisogna studiare amorosamente quella chiesa per capire quale compiutezza potesse raggiungere l'arte barocca ed io non conosco nessun monumento — sia pure del più fulgido periodo della rinascenza — che esprima in modo più assoluto tutta quanta l'estetica di un'arte e di una società.

Come si vede, l'attività artistica del periodo barberiniano fu grandissima e se essa s'impernia sul genio trionfante di Gian Lorenzo Bernini, pure non mancarono scultori, pittori e architetti che intorno a lui, e con lui, lo secondarono mirabilmente. Alla morte di Urbano VIII — avvenuta nel 1644 — egli era veramente il padrone dell'arte romana, la cui ascesa aveva raggiunto quasi lo splendore di una apoteosi.

Il nuovo pontefice avrebbe mantenuto il Bernini in quei medesimi onori? C'era per lo meno da dubitarne, perchè dal conclave che durò un mese e che finì il 16 agosto del 1644, uscì eletto il cardinale Giovan Battista Pamphili, romano, che assunse il nome di Innocenzo X. Vecchio di settantadue anni, giungeva al soglio pontificio a traverso le nunciature di Napoli e di Spagna dopo essere stato nei primi anni della sua vita ecclesiastica avvocato concistoriale e auditore di Rota. Di carattere energico, non ostante la sua grave età, ma di temperamento benevolo cercò con ogni sua forza di

mantenere la pace a Roma e di restaurarvi una salda amministrazione. Così la prima cosa che fece fu di mettere sotto processo i nipoti del suo predecessore e di confiscare i loro beni e le loro ricchezze che riteneva appartenere allo Stato. Costoro fecero in tempo a fuggire in Francia, dove ebbero la protezione del Mazzarino il quale ottenne che fra il nuovo pontefice e gli eredi del Barberini avvenisse un accordo. Questo primo atto piacque al popolo che salutò il nuovo papa come un rigido sostenitore dei suoi diritti. Se non che quello che Urbano VIII aveva fatto per i suoi nipoti egli fece — in misura ben più grande ed in forma ben più oltraggiosa — per la cognata sua, donna Olimpia Pamphili. Di questa figura d'intrigante che inizia la serie delle donne politiche onde fu funestata la seconda metà del seicento, si è molto scritto e non sempre con discernimento. E si capisce. La maggior parte delle notizie che si hanno su di lei furono tratte da quella sua vita che un apocrifo Gualdi aveva scritto nei giorni della sua potenza. Ma il Gualdi non era altri che Gregorio Leti e il suo volume un libello non privo di errori. Il più grossolano dei quali errori — quello da cui poi dovevano derivare gli altri — è là dove dice che la Maidalchini aveva sposato essendo ancora « ragazza di casa » Camillo Pamphili e che subito era divenuta l'amante di Gian Battista allora giovane abate. Ora, il matrimonio fra quei due era avvenuto nel 1625, allorquando Olimpia era già vedova del primo marito, un Paolo Miri gentiluomo viterbese, ultimo della sua stirpe il quale morendo la lasciò erede di tutta la sua fortuna che era cospicua. Da questo fatto e dall'avere Innocenzo X oltrepassato la settantina all'epoca del suo pontificato, il Ranke deduce — non senza verisimiglianza — che ella avesse avuto gran parte nella sua elezione e da ciò la grande influenza che esercitò su di lui. Influenza la quale fu sopra tutto di avidità, onde a Roma non si trattava più un affare nè si concludeva un trattato se non si otteneva con donazioni d'ogni genere la protezione di questa potentissima e astutissima donna, la quale nel decennio che durò il pontificato di Innocenzo fu veramente la padrona d'ogni cosa. Con tutto ciò non riuscì a scampare dalla satira di Pasquino, il quale scrisse di lei una prima volta *Olim pia nunc Impia*, e più tardi *Magis amat papa Olimpiam quam Olimpum* e finì col battezzarla *Olimpia prima Papessa*.

CHIESA DI S. PIETRO — ALGARDI: ALTARE DI S. LEONE MAGNO. (Fot. Anderson).

S. MARIA IN CAMPITELLI.

In mezzo alle rovine, agli intrighi e alle vendette che il nuovo regno di Innocenzo X aveva suscitato intorno a sè, non doveva esser difficile agli invidiosi, che già cominciavano a far numero, di provocare la disgrazia del Bernini, disgrazia tanto più facile a ottenersi in quanto che egli era stato uno dei favoriti e dei prediletti dell'esecrato Urbano VIII.

Il complotto riuscì tanto più facilmente in quanto che a punto in quei giorni il Bernini aveva dovuto sospendere i lavori del campanile che papa Urbano gli aveva ordinato per S. Pietro in Vaticano, e aveva dovuto sospenderli perchè — per deficenza di fondamenta — minacciava di rovinare. Contro di lui si portò l'accusa d'insipienza tecnica e di sperpero del pubblico denaro e per quanto egli cercasse di parare il colpo ingraziandosi donna Olimpia con il dono di un diamante di seimila scudi e con una somma di mille doppie, egli dovette presentarsi a una commissione composta da Francesco Borromino — che era stato suo garzone ed ora gli si posava ad emulo, del che come vedremo aveva torto, — di Paolo Marucelli e di Martino Longhi. Questa commissione non so-

lamente lo condannò a demolire il campanile, ma anche a pagare le spese della demolizione che ammontavano a circa diecimila scudi e quelle della costruzione che salivano a centocinquanta mila scudi. Era la rovina: ma di queste ultime clausole, fortunatamente per lui, non fu in seguito tenuto conto. Messo da parte e toltigli quei lavori pubblici che aveva tra mano egli cadde in sì cupa malinconia che ammalò seriamente e guarito si vendicò da artista, da grande artista bisogna aggiungere. Chè a consolazione delle sue sventure scolpì — per sè e per i suoi eredi, con l'imposizione di non alienarla mai — la statua del *Tempo che scopre la verità*, quasi ad alludere che egli oramai aspettava la giustizia dagli avvenimenti posteriori; e scolpì anche per il cardinale Cornaro uno dei suoi più fulgidi capolavori: l'*Estasi di Santa Teresa* nella cappella di crocera della chiesa di S. Maria della Vittoria.

Di questa statua si è molto parlato accusando il suo autore d'irriverenza religiosa,

GALLERIA DORIA — ALGARDI: DONNA OLIMPIA PAMPHILI MAIDALCHINI. (Fot. Alinari).

PIAZZA DEL POPOLO CON LA PORTA. (Fot. Anderson).

di materialismo profano e perfino di oltraggio alla religione. Si è perfino riportato l'aneddoto di quel viaggiatore inglese il quale avrebbe detto che se « quella era estasi religiosa, di tali estasi ne aveva vedute anche lui ». Ma nel ripetere tutte queste cose non si è mai tenuto conto di quello speciale senso di voluttà mistica tanto diffuso in quel periodo. Abbiamo, nella metà del seicento, un certo numero di laudi religiose dovute a molti timorati cappuccini, nelle quali il corpo della Beata Vergine è descritto con tale minuzia di particolari quale oggi non sarebbe concessa al più svergognato degli scrittori veristi. In quanto al caso speciale di Santa Teresa, bisogna rileggere il suo epistolario per rendersi conto quale fosse l'essenza di quel suo suo misticismo appassionato e violento. Scrive la vergine d'Avila : « Mi restano gelate le mani e alle volte tese come stecchi e il corpo, se l'estasi lo coglie in piedi, così rimane o sulle ginocchia e s'impiega sì fattamente nel godimento che pare dimentichi sè stesso ». Scrive ancora : « E a volte par di sentir l'anima uscire dal corpo e bisogna abbandonarsi nelle braccia del Signore ». E ancora : « È una sorte di ferita che fa parere all'anima come se una saetta le si cacciasse dentro a traverso il cuore. E si sente come un gran dolore che però è così voluttuoso che si vorrebbe non finisse mai ». E finalmente : « E se bene sia una ferita che Iddio caccia nell'anima pure non si sa nè donde venga nè come e non si sa nè meno se sia una ferita perchè il dolore che produce è così saporoso che fa dare in lamenti.... ». Gli esempî si potrebbero moltiplicare : ma con tali esempî d'innanzi agli occhi, quale meraviglia se l'estasi della Santa acquista un'espressione così intensa di voluttà? Il Bernini nel ritrarla con quella sua consueta profondità d'espressione, altro non fece che esprimere fedelmente nel marmo quello che la Santa aveva descritto di se stessa e non bisogna poi rimproverargli troppo quel suo

UNA PARTE DELLA PIAZZA S. PIETRO COL PALAZZO VATICANO. (Fot. Alinari).

COLONNATO DI S. PIETRO, DEL BERNINI.

verismo scultorio, se proprio il padre Hahn, della Compagnia di Gesù, cercava di giustificare certi passi scabrosi delle *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa*, attribuendoli ad accessi di isterismo.

Del resto la Santa berniniana ebbe imitazioni di ogni genere e le chiese di Roma si popolarono di martiri e di sante che spasimano sui roghi, si abbandonano su letti di nuvole quando non si tratta di vere e proprie materasse come fece lo stesso Bernini — e fu una delle sue ultime sculture, del periodo, cioè, in cui più il suo spirito era pregno d'idee religiose — nella statua della Beata Ludovica Albertoni per la quale ideò, nella cappella di S. Francesco a Ripa, una vera e propria alcova. Fu così che si vide la santa Anastasia di Ercole Ferrata, e il san Sebastiano del Giorgetti, e la santa Agnese anch'essa del Ferrata, e santa Caterina del Cafà a Magnanapoli e tutte quelle immagini di minor conto che si compendiano nella già citata Ludovica Albertoni la quale supera nell'espressione verista dello spasimo voluttuoso per fino l'*Estasi* di Santa Maria della Vittoria.

Il periodo, che chiameremo di «disgrazia» del Cavalier Bernini non fu lungo. La Verità e la Cappella del Cornaro con la *Santa Teresa* sono del 1645 e 46; nel 1647 egli era già impiegato in quella fontana dei Quattro Fiumi che doveva essere uno dei suoi più grandi trionfi e doveva dotar Roma di una delle opere più belle. È nota come avvenne la riconciliazione. Il Bernini aveva compiuto il monumento a Urbano VIII che stava a decorare la Tribuna di San Pietro in Vaticano, a riscontro di quello che il della Porta aveva fatto per Paolo III.

Questa vicinanza aveva, forse, suggerito le linee generali e l'armonia dei marmi e dei bronzi comune ai due sepolcri. Anche in questo si ha un'urna di marmo nero, con sopra la statua di bronzo del pontefice benedicente ed ai lati le due figure allegoriche della Carità e della Giustizia in marmo bianco. Sola concessione allo spirito del tempo, la morte seduta sul sarcofago scrive il nome del defunto in un cartiglio, mentre

CHIESA DI S. PIETRO — CATTEDRA DI S. PIETRO. (Fot. Anderson).

sparse qua e là si disperdono le api dello stemma barberiniano. Innocenzo X, che era uomo di buon gusto d'arte, nel vedere quell'opera ebbe a dire: «Si può pensare del Bernini quel che si vuole, ma non si può negare che sia un grande artista». E da quel giorno egli decise di richiamarlo nuovamente a sè e in fatti gli ordinò la grande fontana con la quale voleva ornare il bel palazzo che i suoi si stavano edificando sul Circo Agonale.

Per creare questa fontana, il Bernini aveva l'obelisco che in onore di Domiziano Massenzio aveva fatto mettere nel suo Circo sulla Via Appia ed egli immaginò un insieme di rocce traforate intorno alle quali erano raggruppati i quattro più grandi fiumi del mondo allora conosciuti: il Danubio, il Nilo, il Rio de la Plata e il Gange. È noto che fu per una indiscrezione di un lavorante del Borromino che all'ultimo momento potè riparare a una dimenticanza con la quale l'acqua non sarebbe sgorgata dai bacini. Si trattava di certe valvole d'aria alle quali non aveva pensato e che il Borromino, geloso che l'opera gli fosse stata confidata in vece sua, aveva intuito.

S. MARIA DEL POPOLO — L. BERNINI : ABACUC.
(Fot. Anderson).

S. MARIA DEL POPOLO — L. BERNINI : DANIELE.
(Fot. Anderson).

Ma il Bernini potè riparare a tempo l'errore e quando Innocenzo X giunse sul luogo dell'inaugurazione, già prevenuto dai nemici dell'artista, del suo sicuro scacco, vide l'acqua sgorgare rombando nei bacini sottostanti, con grande confusione degli emuli e con molta soddisfazione sua. E qui è opportuno demolire due leggende che in seguito nacquero intorno a quel monumento. Basandosi sulla rivalità dei due artisti, si disse che il Bernini — il quale per indicare l'oscurità ond'erano tuttora avvolte le sorgenti del Nilo aveva coperto di un manto la testa del gigante che lo rappresentava — aveva fatto così perchè la sua figura non vedesse in eterno gli errori architettonici della Chiesa di S. Agnese che il Borromino gli aveva edificato di fronte. L'altra leggenda si riferisce al Danubio, che nella statua berniniana protende il braccio « quasi a difendersi », si disse, « dell'imminente rovinio di una così assurda facciata ». Ora è bene tener presente questo fatto : che la chiesa fu edificata due anni dopo la fontana, sì che il Bernini non avrebbe potuto prevedere quello che il suo rivale avrebbe fatto.

Dopo il trionfo della fontana, Innocenzo X, intieramente pacificato, gli fece fare i due busti che di lui si conservano e sopra tutto gli ordinò d'edificare un grande palazzo in Campo Marzio, per sua nipote che proprio in quelli anni aveva sposato un principe Ludovisi. Fu questa l'origine del palazzo di Montecitorio, nato sui *Septi*

CHIESA DI S. ANDREA AL QUIRINALE — L. BERNINI: LA FACCIATA.
(Fot. Alinari).

nei quali entravano i candidati i giorni d'elezione nell'antica Roma. Se bene nel susseguirsi dei tempi l'edificio avesse a cambiare di proprietario e di destinazione, pure nella sua facciata, salvo qualche piccola modificazione nei particolari, è rimasto sempre come lo aveva immaginato il Bernini, con le sue tre facciate quasi di fronte e la sua pianta accomodata alle irregolarità del terreno, così come si vede in un bozzetto originale che ancora si conserva nella Galleria Doria.

Quei dieci anni durante i quali Innocenzo X resse il soglio pontificio furono fecondissimi di opere d'arte. Quel papa mediocre ebbe la fortuna di vivere in un tempo di grandi artisti, così italiani che stranieri. Fu in quelli anni infatti che venne a Roma Diego Velasquez e vi lasciò uno dei suoi più fulgidi capolavori: il ritratto del papa Pamphili. Anche oggi è la gemma della collezione di quei principi Doria che in ogni tempo hanno avuto un così religioso rispetto per le opere che i loro antenati avevano raccolto. È noto l'aneddoto del penultimo principe, don Alfonso, il quale avendo ricevuto un ricchissimo collezionista americano per mostrargli la sua pinacoteca e avendogli questo offerto un milione di dollari per acquistare il ritratto di Innocenzo X, egli senza nè meno rispondergli chiamò un cameriere e lo fece accompagnare alla porta. Nè il ritratto del papa è la sola opera che l'artista spagnuolo ha lasciato in casa dei principi Doria Pamphili. Vi è, nei loro appartamenti privati, un altro ritratto, più piccolo, quello di un giovine cavaliere il cui abito grigio è ravvivato da un fiocco di quel rosso che è tutto del Velasquez e il cui volto pallido è circondato dalla copia dei capelli biondi. Deliziosa pittura che può reggere il confronto con la sua più grande vicina.

Se bene il Bernini signoreggi tutta la sua epoca con la tirannia del genio, pure due grandi artisti fiorirono accanto a lui non certo indegni di stargli di fronte: l'architetto Carlo Rainaldi e lo scultore Alessandro Algardi. Vi fu anche Francesco Bor-

romino, la cui genialità va di giorno in giorno ritrovando il suo giusto valore. Ma questo lo lascio di proposito da parte per occuparmene più ampiamente quando tratterò degli artisti di quel settecento di cui egli si può oramai calcolare il maestro e l'iniziatore. Il Rainaldi, invece, rimane compiutamente nei limiti dell'estetica berniniana e ci dà una serie di opere che sono — con quelle del maestro — fra le più belle e le più degne di Roma. L'opera di questo architetto è assai numerosa. Per il papa regnante costruì il grande palazzo della sua famiglia al Circo Agonale e per i discendenti di Paolo V disegnò nel loro palazzo romano il piccolo giardino cui fa da limite la grande muraglia adorna di fontane con numerose statue mitologiche piene di movimento e di grazia. In esse — e specialmente in quella centrale che rappresenta il bagno di Venere — il Rainaldi sa sfruttare mirabilmente il triplice tema dell'architettura rustica, dei fiori e delle erbe che adornano il giardino e dell'acqua che zampilla nei bacini. Poco nota — perchè fuori della vista del pubblico — questa fontana è però una delle più fresche manifestazioni dell'arte barocca. Un'altra opera sua che segna veramente un'epoca nella storia dell'edilizia romana, sono le due chiese di S. Maria dei Miracoli e di Santa Maria di Montesanto a Piazza del Popolo. In esse egli adopera quella cupoletta a scaglie che sarà poi così largamente sfruttata dai suoi successori. Edificate per l'ambizione di un cardinale bolognese — quel Castaldi che volle incidere il suo nome nel timpano sotto la cupola — avendo per la loro costruzione adoperati i materiali di demolizione del campanile di San Pietro, egli dette a Roma il suo ingresso trionfale e compiè un lato della grande piazza con un'architettura che i secoli avrebbero rispettato. Del resto quella sua opera fu giudicata così degna che essendo morto — nel 1655 — prima di averla compiuta, il Bernini incaricato di succedergli rispettò intieramente i suoi piani e solo si permise qualche piccola modificazione nei lanternini della cupola.

Sono anche del Rainaldi la facciata di S. Andrea della Valle, il palazzo Salviati sul Corso, gli altari maggiori di S. Gerolamo della Carità e di S. Maria della Scala e sopra tutto le due opere capitali: la chiesa di S. Maria in Campitelli e la facciata posteriore della Basilica Liberiana. Quest'ultima egli la fece dopo che il Capitolo aveva rifiutato il progetto del Bernini come troppo dispendioso. E fu un bene, perchè fra gli altri inconvenienti di questo progetto vi era la demolizione dell'abside antica e la relativa distruzione dei preziosi musaici del Rusutti. Il Rainaldi, invece, pur ispirandosi al disegno primitivo del grande artista, si limitò a rivestire di bei travertini la parte posteriore della Basilica e a trovar linee architettoniche di una sobrietà e di una semplicità grandiosa che ricordano quelle immaginate da Michelangelo per la tribuna di San Pietro in Vaticano. In quanto poi a Santa Maria in Campitelli, si tratta veramente di un gioiello pieno di armonia e di nobiltà. Questa chiesa che è l'ultima opera, intieramente compiuta, del geniale architetto romano, fu fatta edificare nel 1656 per onorare un'immagine miracolosa conservata nel vicino portico di Ottavia. Coloro che con più faciloneria che criterio d'arte criticano l'architettura barocca specialmente per la sua sovrabbondanza e la sua illogicità, non hanno che studiare le belle proporzioni di questa chiesa, così nuda e austera nel suo interno e così compostamente

EDICOLA DELL'ACQUA ACETOSA.
(Fot. Martinelli).

BERNINI: SCALA REGIA DEL PALAZZO VATICANO. (Fot. Anderson).

grandiosa nella sua facciata dove i due ordini di colonne formano una semplice e perfetta armonia.

Con lo scultore Alessandro Algardi, invece, si ha un curioso ritorno indietro, tanto che a volte — nel grande bassorilievo d'Attila, per esempio, che è in S. Pietro — si ricordano le forme e le tendenze degli ultimi cinquecentisti. E pure egli era nato nel 1602 — a Bologna — sì che si poteva dire intieramente secentista. Giunto a Roma nel 1625 con raccomandazioni per il cardinal Ludovisi, egli trovò subito da lavorare ed eseguì le due statue in stucco che sono nella cappella Bandini a S. Silvestro al Quirinale e dopo queste scolpì il monumento al cardinal Millini in Santa Maria del Popolo, monumento che se bene sia nella statua del defunto d'ispirazione berniniana — ricorda in fatti il Bellarmino di S. Ignazio — pure nell'organismo architettonico è ancora di quello stile cinquecentesco che si potrebbe dire della Controriforma. Ma di questo scultore, che fu sotto molti aspetti fra i migliori del tempo suo, ci rimane in S. Pietro quel monumento a Leone XI, il papa mediceo che regnò solo ventisette giorni. Il papa siede in faldistorio in atto di benedire e sotto di lui è il sarcofago dove è rappresentata l'*Abiura di Enrico IV*. Ai lati due nobilissime figure muliebri: la *Munificenza* e la *Maestà del Regno*, composte negli atteggiamenti e sobrie nelle linee dei panneggi. Sotto queste figure sono due mazzi di rose con un cartiglio che dice *Sic florui*, alludendo alla brevità del pontificato. L'Algardi prima di essere scultore fu orafo, e in questi eleganti intagli si vede la professione primitiva.

Favorito di donna Olimpia che aveva preso a benvolere il giovane artista, scolpì per lei il bellissimo busto così pieno di carattere e di vita che è nella Galleria Doria e dette i disegni per quella villa Pamphili, sul Gianicolo, che rimane anche oggi la

più fantasiosa di quante ne furono costruite nel seicento. Ma anche qui egli preferì al movimento della linea e alle bizzarrie delle decorazioni la semplicità cinquecentesca sì che — se bene ideata alla metà del secolo decimosettimo — si riallaccia direttamente alla Villa Medici del Lippi e in generale alle costruzioni boscherecce del secolo precedente. Questi ritorni all'antico sono del resto assai spiegabili. Così per esempio il Duquesnoy, pur ricordandosi della santa Bibiana del Bernini, sa trovare per la sua santa Susanna, nella chiesa della Madonna di Loreto al Foro Traiano, una compostezza di linee e una modestia di particolari che si spiega con la sua origine francese, in ritardo almeno di mezzo secolo sull'evoluzione artistica italiana.

Il pontificato d'Innocenzo X, se bene di non lunghissima durata e assai mediocre come risultati politici e amministrativi, si poteva gloriare di aver dato a Roma opere immortali e di aver veduto la colomba panfila sui più importanti monumenti della città. Dall'alto dell'obelisco massenziano, domina tutto il Circo Agonale, e dai pilastri di San Pietro — che il Bernini ornò per ordine del papa di marmi policromi e d'intagli araldici — signoreggia le navate della grande basilica cristiana. Ma oramai anche quel regno giungeva alla fine. La morte di Innocenzo X fu veramente tragica. Odiato dal popolo, abbandonato dai suoi, morì nel più assoluto abbandono, tanto che l'infermiere che lo curava di malavoglia, non aveva nè meno una tazza per fargli bere un po' di brodo, sì che dovette prendere la prima ciotola di terraglia che gli capitò sotto mano. Morto che fu, non si trovarono denari per pagargli il funerale: rivoltisi a donna Olimpia perchè provvedesse lei, ella rispose essere una povera vedova e non avere la possibilità di sostenere certe spese. Fu solo la compassione di un suo famigliare — da lui ingiustamente cacciato come era sua abitudine — che permise di fargli una bara di albuccio e di pagare un custode che sorvegliasse il cadavere per impedire ai topi di rosicchiarlo. Sepolto che fu, nessuno per il momento pensò più a lui e dovette aspettare circa un secolo perchè i suoi discendenti provvedessero, come vedremo, a che gli facessero un sepolcro degno del grado che aveva rivestito in terra. E donna Olimpia? Donna Olimpia invisa da tutti, era andata a morire oscuramente nella sua villa a S. Martino a Cimino dove è sepolta. Ma la leggenda si è impadronita di lei, e anche oggi nelle notti tempestose gli abitanti di quel lontano colle romano credono di vedere un carro di fuoco che trasporta la donna terribile, al galoppo di quattro cavalli infernali, in una corsa senza fine e senza riposo.

IV.

Con l'elezione del cardinale Fabio Chigi, che prese il nome di Alessandro VII e fu a lungo combattuta dalle fazioni di Francia e di Spagna in un conclave che durò due mesi, si accentua quella decadenza politica del papato che doveva condurre a quell'instabile equilibrio fra le due grandi nazioni cattoliche d'Europa il quale caratterizzò l'azione dei papi della seconda metà del seicento. Uomo da bene e di costumi severissimi — si dice che giungesse ancor vergine al soglio pontificio — di grande fede

PIAZZA DELLA MINERVA — OBELISCO.
(Fot. Anderson).

religiosa, tanto che portava continuamente il cilicio, e amante di ogni coltura intellettuale ed artistica, egli faceva sperare in un pontificato di grande saggezza e di grande prosperità economica. E pure, a un anno a pena dalla sua elezione, anche lui chiamava presso di sè i nipoti favorendoli con grosse prebende a nome dello Stato, e sperperava somme non indifferenti di denaro per la Regina di Svezia, la cui effimera abiura doveva esser considerata come un trionfo della Chiesa Cattolica e per favorire la Spagna che aveva sostenuto la sua elezione rompeva in guerra col Re di Francia traendo da questa rottura conseguenze che avrebbero pesato per quasi un secolo sulla Santa Sede. Ma se dal punto di vista politico il suo regno non può assolutamente dirsi brillante, da quello artistico ed edilizio fu certo nobilissimo e contibuì a fissare definitivamente quell'aspetto di Roma che il suo predecessore UrbanoVIII aveva tracciato con tanta genialità. E poichè, fin dall'epoca della sua prelatura, aveva imparato ad onorare e ad apprezzare il Bernini, lo volle subito presso di sè per impiegarlo in una serie di lavori che sono i più grandiosi dell'epoca. Durante il suo pontificato — che va dal 1655 al 1667 — il grande artista fu quasi esclusivamente impegnato in opere di architettura e salvo le due statue di Daniele ed Abacuc nella cappella Chigi a S. Maria del Popolo, salvo qualche busto — tra cui quello di Luigi XIV che fu scolpito fuori Roma — e la grande opera della Cattedra di S. Pietro che può dirsi anche quella una scultura architettonica, egli esercitò la sua attività prodigiosa a decorare edifici antichi, a innalzare chiese e a costruire palazzi. Del resto egli era divenuto oramai uno dei grandi personaggi di Roma contro il quale la calunnia e l'invidia avevano perduto ogni forza. Con l'arrivo di Cristina di Svezia, che giunse lo stesso anno in cui Alessandro VII ascese al Soglio, la vita sociale, intellettuale e mondana si divide quasi esclusivamente fra il grande artista barocco e la bizzarra sovrana iperborea.

CHIESA DI S. ANDREA DELLA VALLE — L. BERNINI : ANGELO. (Fot. Anderson).

Strano destino di quel secolo che sembra tutto dividersi fra tre donne eccezionali : Olimpia Pamphili, Cristina di Svezia e — alla fine di esso — quella duchessa de la Tremouille che per aver sposato un Principe Orsini si faceva chiamare « la princesse des Ursins ». Strano destino e non felice, perchè è indizio di decadenza quando le donne si accaparrano tutte le attività politiche e intellettuali di un popolo.

Fu proprio per Cristina di Svezia che Gian Lorenzo Bernini iniziò i lavori edilizî del pontifi-

cato di Alessandro VII. L'arrivo della Regina di Svezia acquistò l'aspetto di un trionfo. Quella luterana che abiurava l'eresia per abbracciare la fede cattolica; quella sovrana che rinunciava al trono; quella neofita che abbandonava gli onori e privilegi del suo rango e si espatriava per inginocchiarsi d'innanzi al Vicario di Cristo era tale avvenimento che meritava ogni più vasta risonanza nel mondo. E il suo ingresso nella città bisognava che risultasse simile a un corteo imperiale e la porta per la quale passava si trasformasse in arco di trionfo. Il Bernini fu incaricato di questa trasformazione. Fino allora la porta Flaminia o del Popolo era un semplice fornice aperto nelle mura di Onorio, stretta da un lato dalla scalinata di Santa Maria del Popolo, dall'altro da certi bassi e rozzi casamenti che servivano per il corpo di guardia. Il Bernini cominciò col restringere la scalinata e con l'abbattere le casupole indecorose, poi allargò e ingrandì la porta dandole veramente l'aspetto di un arco, rivestì di travertini la muraglia e la coronò con un timpano decorativo, nel quale si vedevano i tre monti e la stella araldica dello stemma chigiano, circondati da una grossa ghirlanda di lauro. E fra l'arco della porta e il nuovo coronamento, in una targa incise a grandi caratteri — per ricordare le ragioni che avevano suggerito il restauro — questa iscrizione lusingatrice: *Felici faustoque ingressui.*

Fu di sotto quell'arco che Cristina di Svezia entrò a Roma il 26 dicembre del 1655. La cavalcata sontuosissima che doveva accompagnarla si era fermata a Villa Giulia — da tre giorni la regina era giunta a Roma in incognito passando da Porta Portese ed era alloggiata nella Torre dei Venti al Vaticano — e qui montò a cavallo non già, come si è detto, da uomo ma con sella da donna e vestita di una sottana e di un giustacuore — scrive il Claretta — «di color sul bigio ricamato d'oro». Una mantelletta nera le copriva le spalle e aveva in testa un largo cappello di feltro con un cordone d'oro. Di là a traverso il Corso e la Via Fontanella di Borghese, per il Ponte Sant'Angelo e il Borgo, giunse in Vaticano preceduta e seguita da un gran corteo di fanti e di cavalieri, di carrozze e di equipaggi, fra due ali di popolo plaudente e curioso. Ricevuta dal Papa, il giorno dopo, invitata da lui a pranzo, facendola ser-

CHIESA DI S. LORENZO IN LUCINA — L. BERNINI: BUSTO DEL MEDICO FONSECA.
(Fot. Anderson).

PONTE S. ANGELO — SCUOLA BERNINIANA: UN ANGELO CON EMBLEMA DELLA PASSIONE. (Fot. Alinari).

vire sopra una tavola accanto alla sua ma più in basso, dopo di che passò al Palazzo Farnese dove fu largamente spesata con ogni ricchezza di cibi e di bevande oltre la pensione di mille scudi al giorno che le passava per il mantenimento della sua Corte. Così cominciò la vita romana di Cristina di Svezia, che fu, non come aveva sperato il Papa, di riservatezza e di mortificazione cristiana, ma di divertimenti, di sciali e sollazzi d'ogni genere che a poco per volta la resero incresciosa al pontefice ed invisa alla plebe non abituata a certe manifestazioni eccessivamente maschili di quella virago in gonnella. Ma con tutto ciò ella esercitò per le arti e per le lettere una benefica influenza e vedremo in seguito come intorno a lei si riunissero poeti, musici e artisti, che ella trattò sempre col più gran rispetto e con la più grande deferenza.

Terminato intanto quel piccolo lavoro di restauro il Bernini si accingeva a due opere di ben più vasta portata: il grande colonnato della Piazza Vaticana, e il rivestimento bronzeo della Cattedra di San Pietro, con le quali si compiva definitivamente il piano organico sognato da Nicola V, intrapreso da Giulio II e, a traverso l'opera di ventidue pontefici e di artisti che si chiamavano Bramante, Michelangelo, Maderno e Bernini, aveva occupato due secoli della storia di Roma. Per la sistemazione della piazza erano stati fatti varî disegni, tra i quali uno del Rainaldi che immaginava due grandi portici a semicerchio, con sopra gli uffici del Vaticano e le abitazioni per gli impiegati e per gli addetti alla fabbrica. Il Bernini invece concepì il suo colonnato come un edificio puramente decorativo, quale veramente si addiceva alla grande basilica oramai divenuta centro del mondo cattolico. Abbiamo un gran numero di disegni, di abbozzi, di note che il Bernini fece per questo lavoro, disegni e abbozzi che dimostrano come l'incarico lo tenesse preoccupato per dare al suo progetto una

CHIESA DI S. PIETRO — MONUMENTO AD ALESSANDRO VII.
(Fot. Anderson).

forma definitiva. Uno di quei disegni è però significativo. Esso rappresenta la basilica in forma di un uomo vigoroso sulla cui testa la cupola acquista quasi la forma di una tiara: l'uomo allarga le braccia che divengono così i due emicicli del colonnato. Si trattava dunque, nel suo concetto singolarmente espressivo, di due grandi braccia marmoree aperte e tese quasi a raccogliere tutti i divoti sparsi nel mondo. Il simbolo è evidente e il risultato che egli ne ha ottenuto sorpassa ogni immaginazione umana.

Accettato questo principio, egli immaginò ed eseguì una colonnata a forma ovale — il che permetteva di dare agli occhi l'illusione che la piazza fosse più grande di quello che non era in verità — larga diciassette metri su quattro ranghi di colonne, formante due archi di circolo i cui centri situati sull'asse sono distanti cinquanta metri circa. La colonnata è adorna, nel suo coronamento, da statue di apostoli e di santi, di profeti e di dottori: sono in tutto centosessantadue figure colossali che s'innalzano in doppio rango sulle due fronti — interna ed esterna — della colonnata. Di queste statue, ventidue sono state eseguite su modelli fatti dallo stesso Bernini, le altre fatte dai suoi discepoli sui suoi disegni e dietro i suoi consigli. Questo doppio viale marmoreo è così perfettamente bello ed armonioso che sembra — a chi vi si aggira — una grande selva d'immani tronchi d'albero pietrificati e le sue proporzioni sono così matematicamente misurate e studiate che vi è un punto nella piazza segnato da una pietra bianca, dal quale i quattro filari si vedono come se fossero uno solo. Così quel tanto di fantasioso che si rimproverava all'arte barocca apparisce in questa opera del Bernini come il risultato di un preciso e minuzioso studio matematico. Bisogna rimpiangere che il Bernini non potesse compiere il suo disegno primitivo? Io credo di sì.

CHIESA DI S. FRANCESCO A RIPA — L. BERNINI : LA BEATA LUDOVICA ALBERTONI.
(Fot. Anderson).

Secondo questo disegno, il circolo doveva essere compiuto con un terzo corpo di colonnato che sarebbe sorto a guisa d'arco trionfale fra l'uno e l'altro braccio. Due larghe aperture ai lati aprivano il passaggio alle carrozze e così la piazza rimaneva

CHIESA DI S. SEBASTIANO — A. GIORGETTI : STATUA DI S. SEBASTIANO.
(Fot. Alinari).

CHIESA DI S. MARIA DELLA PACE, DI PIETRO DA CORTONA.
(Fot. Anderson).

CHIESA DI S. MARIA IN VIA LATA, DI PIETRO DA CORTONA.
(Fot. Anderson).

CHIESA DEI SS. DOMENICO E SISTO.

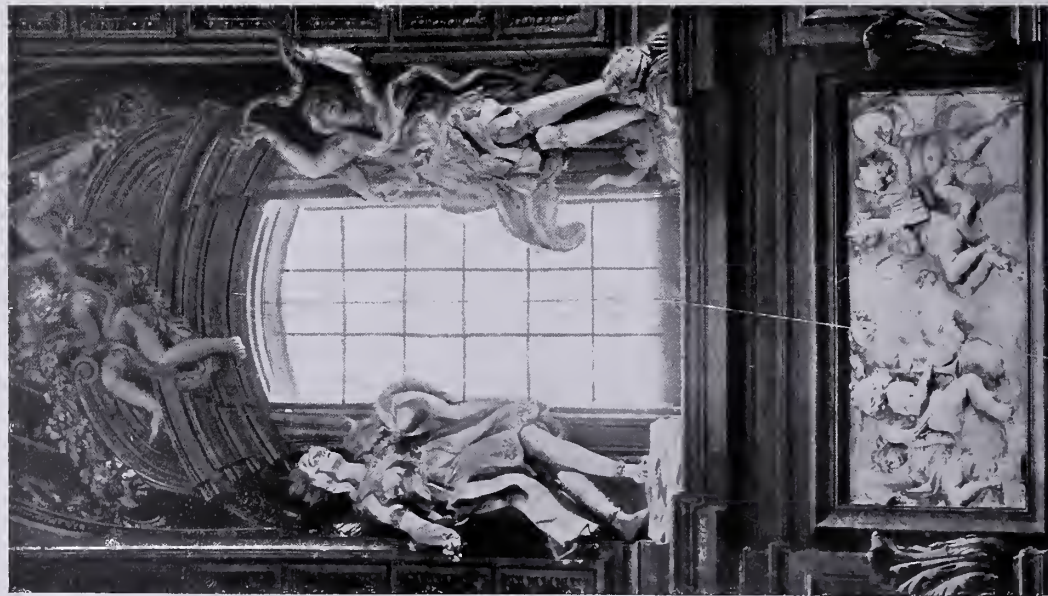
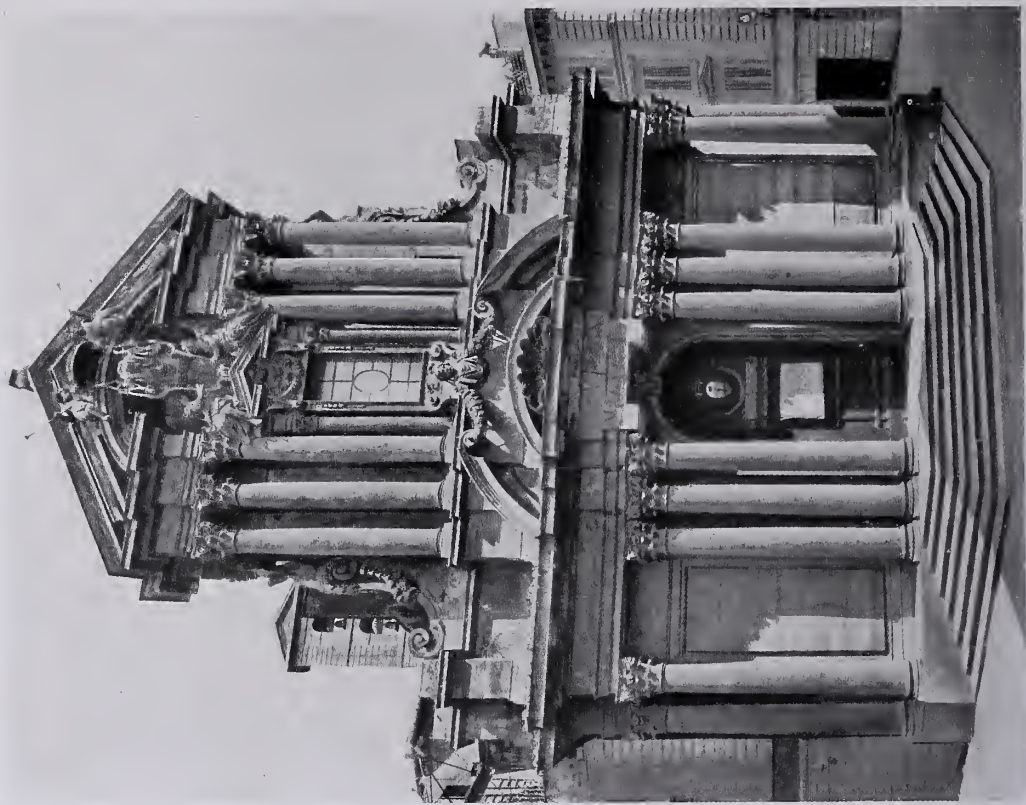
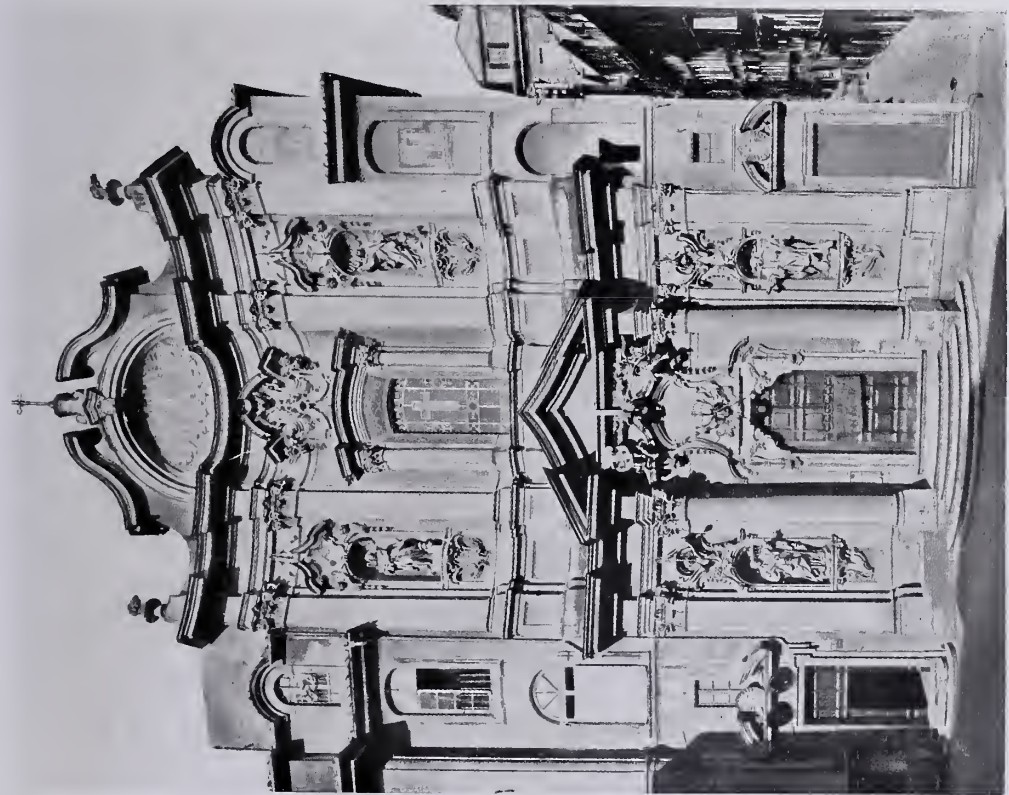
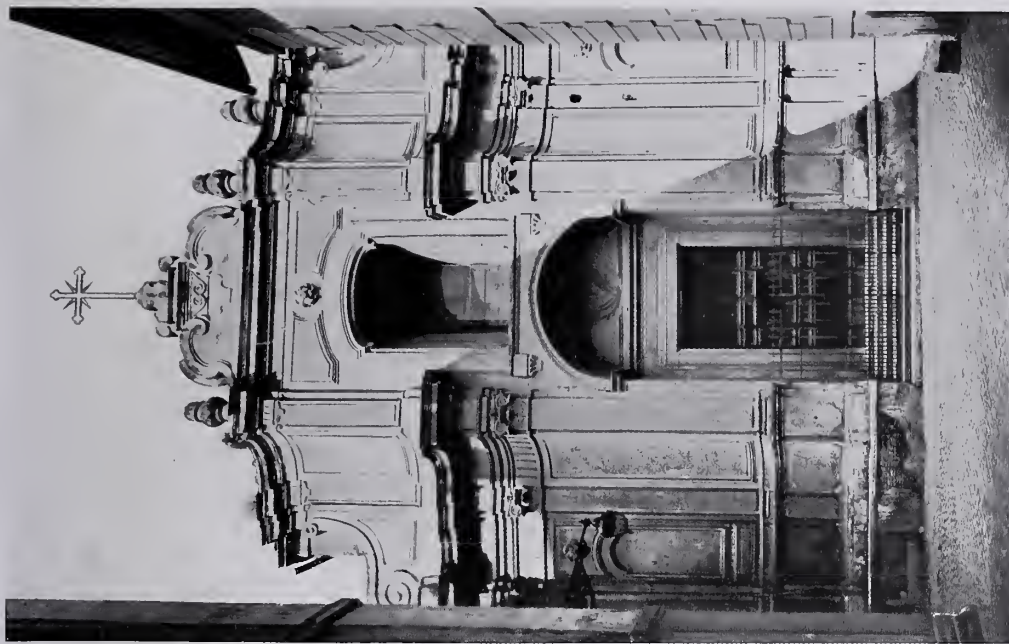
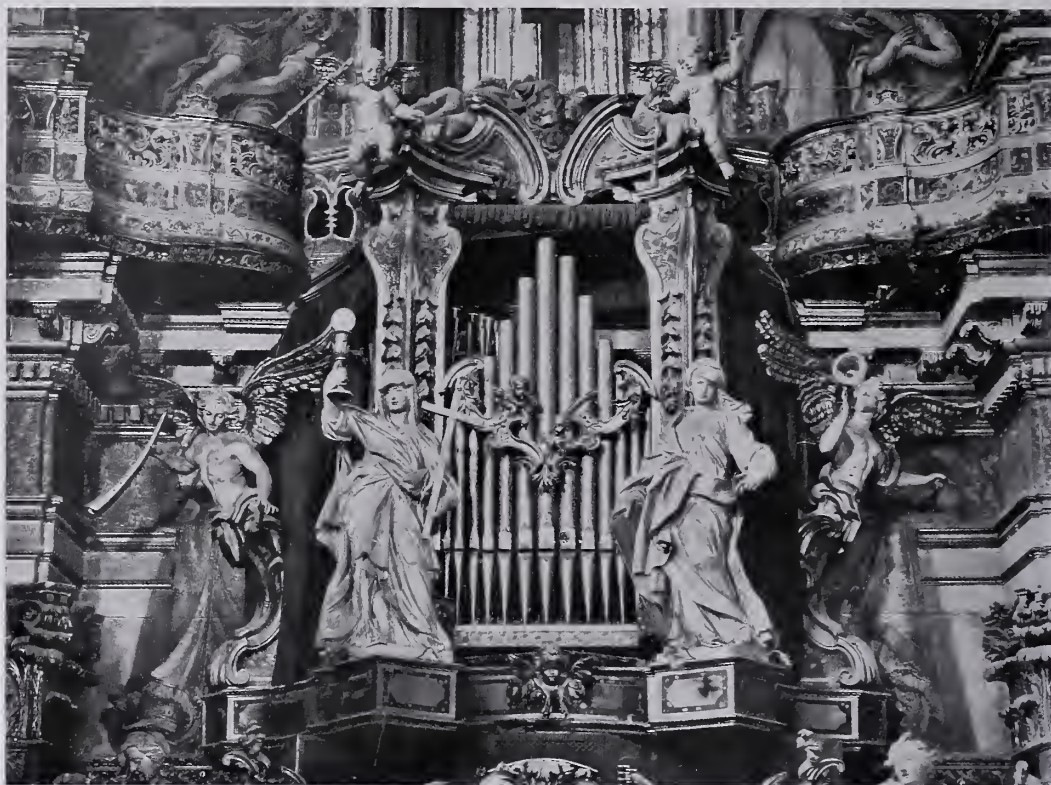
intieramente circoscritta e l'emiciclo si trasformava in un vasto portico circolare. Così rimaneva più nella tradizione dei quadriportici anteriori alle chiese antiche e così l'edificio tutto si circoscriveva in un insieme armonico, quasi una cittadella spirituale. Comunque il colonnato di San Pietro così come è rimane ancora una della più prestigiose opere che il genio architettonico dei tempi moderni abbia dato al genere umano.

Per compiere questa opera il Bernini impiegò sette anni, dal 1656 al 1663: nello stesso periodo di tempo e con soli due anni di più egli eseguì il secondo grande lavoro del pontificato di Alessandro VII: la scultura architettonica della cattedra di San Pietro. Anche qui il Bernini si trovava d'innanzi a una difficoltà che poteva sembrare insuperabile. Il problema da risolvere era al tempo stesso estetico e spirituale: bisognava immaginare una forma grandiosa che riempisse armonicamente quell'abside che il Bramante aveva concepito per impedire a che Michelangelo vi mettesse il suo monumento a Giulio II e nel tempo stesso bisognava trovare il simbolo che, in quella chiesa dedicata al Principe degli Apostoli e dove il Principe degli Apostoli era sepolto, parlasse allo spirito dei fedeli ricordando che in quel luogo, a traverso i secoli erano venuti a inginocchiarsi i legittimi successori del Pescatore di Galilea. *Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*, aveva detto il Signore, e queste parole che ricorrevano in lettere alte due metri intorno alla fascia interna della cupola, bisognava tradurle in bronzo con un'allegoria comprensibile a tutti i cristiani. Allora egli immaginò quattro colossali figure di Santi — sono alte cinque metri — che rappresentassero i dottori della Chiesa in atto di sostenere la cattedra su cui aveva pontificato l'apostolo Pietro. E questa cattedra è racchiusa in un meraviglioso trono di bronzo, la cui spalliera è adorna di un bassorilievo e i cui braccioli sorreggono due angeli di una grazia e di una gentilezza infinita. E sopra, sostenuto da due solide colonne di marmi rari, è tutto un trionfo d'angeli, di cherubini e di serafini, un brulichìo di figure alate fra le nubi che le

avvolgono intorno a un centro luminoso per il quale egli ha sfruttato genialmente la finestra della tribuna e da cui si partono grandi fasci di raggi d'oro. Tutto ciò è di una grandiosità e di una maestà senza pari. Con quella sua scultura, il Bernini mette come un supremo sigillo alla basilica vaticana: essa oramai è compiuta e la pietra su cui il Signore ha edificata la sua casa è divenuta una montagna alla cui ombra accorreranno tutti gli uomini assetati di pace e d'amore.

L'attività artistica di Gian Lorenzo Bernini in quel periodo della sua vita ha veramente qualcosa di prodigioso. Mentre era occupato intorno ai lavori di San Pietro, che per la loro mole avrebbero atterrito chiunque, egli si prodigava in opere di ogni genere. Nel 1656, anno in cui ebbero inizio il colonnato della Piazza e la Cattedra di San Pietro, egli scolpisce le due grandi statue marmoree di *Daniele* ed *Abacuc* per la cappella Chigi a S. Maria del Popolo e inizia il compimento del Quirinale. L'anno successivo intraprende il restauro generale di Santa Maria del Popolo a Roma, eseguisce a Siena una cappella in quel Duomo per la famiglia di Alessandro VII e di nuovo a Roma edifica la chiesa di Sant'Andrea del Noviziato. Nel 1659 scolpisce il busto del papa che è in casa dei principi Chigi, restaura il palazzo papale di Castel Gandolfo e vi costruisce la chiesa parrocchiale; nel 1661 lo troviamo occupato all'edicola dell'Acqua Acetosa e nel 1665 ci dà la scala Regia in Vaticano e la Cappella de Silva a S. Isidoro. Come si vede ci troviamo di fronte a un insieme di opere spettacolose, tra le quali trionfano specialmente la chiesa di San Andrea e la Scala Regia. Per la prima egli volle contentare il suo grande amico il padre Oliva che in quelli anni era generale della società di Gesù. Si trattava di sostituire la rovinosa chiesetta di S. Andrea *de Caballo* con un edificio più degno che servisse di tempio ai novizî dei gesuiti, i quali avevano il loro collegio nella casa vicina.

Il Bernini si accinse all'opera e immaginò una delle più semplici e schiette architetture di sapore classico da lui mai concepite. Quel portichetto convesso contro la concavità delle pareti laterali è quanto mai si possa vedere di più elegante. Lui stesso se ne compiacque vivamente e spesso da

CHIESA DEL GESÙ — STUCCHI DI ANTONIO RAGGI.

CHIESA DEL GESÙ — STUCCHI D'ANTONIO RAGGI.

CHIESA DEI SS. VINCENZO E ANASTASIO. (Fot. Anderson).

CHIESA DI S. MARIA MADDALENA, DI GIUSEPPE SARDI.
(Fot. Anderson).

CHIESA DI S. GALLICANO, DI FILIPPO RAUZZINI.
(Fot. Martinelli).

CHIESA DI S. MARIA MADDALENA — PARTICOLARE DELL'ORGANO. (Fot. Anderson).

vecchio vi si recava a visitarlo, quasi per ritemprarsi nella vista di una architettura che egli giudicava fra le sue migliori.

Questa sobrietà di linee, con la quale forse voleva riposarsi delle esuberanze espresse nei due lavori vaticani, la ritroviamo nelle chiese dell'Ariccia e di Castel Gandolfo e la ritroviamo per fino in quella Scala Regia nella quale dovette risolvere problemi estetici non indifferenti se si pensa che la scala non aveva ovunque la stessa larghezza e che egli per mascherare questa irregolarità dovette spostare le colonne laterali avvicinandole e allontanandole dalle pareti in modo che apparissero agli occhi tutte sulla stessa linea. Fra il gruppo dei lavori da lui eseguiti in questo settennio ho citato l'edicoletta dell'Acqua Acetosa. Si tratta di un grande nicchione in travertino, dalle linee molto semplici che egli edificò sulle sponde del Tevere oltre il declivio dei monti Parioli. Quivi era una sorgente di acqua ferruginosa che già Paolo V aveva riadattato con un fontanile su cui una elogiastica iscrizione vantava i pregi medicinali di quella sorgente. Alessandro VII volle compiere l'opera del suo predecessore e fece fare al Bernini l'edicoletta che ancora si vede. Più tardi poi — nel 1821 — un principe innamorato di Roma, Luigi di Baviera, compiè l'opera papale facendovi piantare intorno alberi di acacia all'ombra dei quali mise alcuni sedili per comodo dei bevitori.

Compiuti i lavori di San Pietro, il Bernini riprese con più fervore l'opera sua. La chiesa dell'Ariccia è del 1664 e dello stesso anno la cappella Seri a Savona per la quale scolpì il gruppo della *Visitazione.* Poi, dopo il suo breve viaggio a Parigi dove l'ammirazione di Luigi XIV lo aveva chiamato ma dove la gelosia degli artisti rivali non lo fece rimanere, lo ritroviamo a Roma nel '65 dove restaura la sala ducale al Vaticano, fa la facciata di Palazzo Chigi — oggi Odescalchi — in Piazza SS. Apostoli, costruisce l'Ar-

senale a Civitavecchia e, ultimo suo lavoro nel pontificato di Alessandro VII, innalza l'obelisco in piazza della Minerva. Come tutte le opere del Bernini anche quest'ultima ebbe la sua leggenda: ma fu leggenda letteraria più che popolare. Egli aveva immaginato di porre il piccolo obelisco, dissotterrato fra le rovine dell'Iseo Campense, sul dorso di un elefante. Il perchè di questo concetto è espresso nell'iscrizione della base: « Sorretto dall'elefante », essa dice, « che è la più forte delle belve; affinchè vedendola tu comprenda come deve una solida sapienza esser sostegno di una robusta mente ». Ma poichè la « robustissima belluarum » volgeva il dorso al convento dei domenicani e a quello accennava con la proboscide, il Sergardi — o per esser più esatti — Quinto Settano con ironia tutta toscana ebbe a scrivere questo epigramma:

Vertit terga Elephas, versaque probiscide clamat
Kyriaci fratres hic ego vos habeo.

Perchè Settano l'avesse tanto coi domenicani non saprei dire: forse fu il ricordo della condanna drammatica e teatrale del Padre Molinas, avvenuta nella prossima chiesa della Minerva e alla quale egli aveva assistito, che gli suggerì un così aspro commento. Comunque, l'epigramma ebbe il suo effetto e da allora si credette che veramente il Bernini avesse dato quella postura al suo elefante a scherno dei frati di S. Domenico.

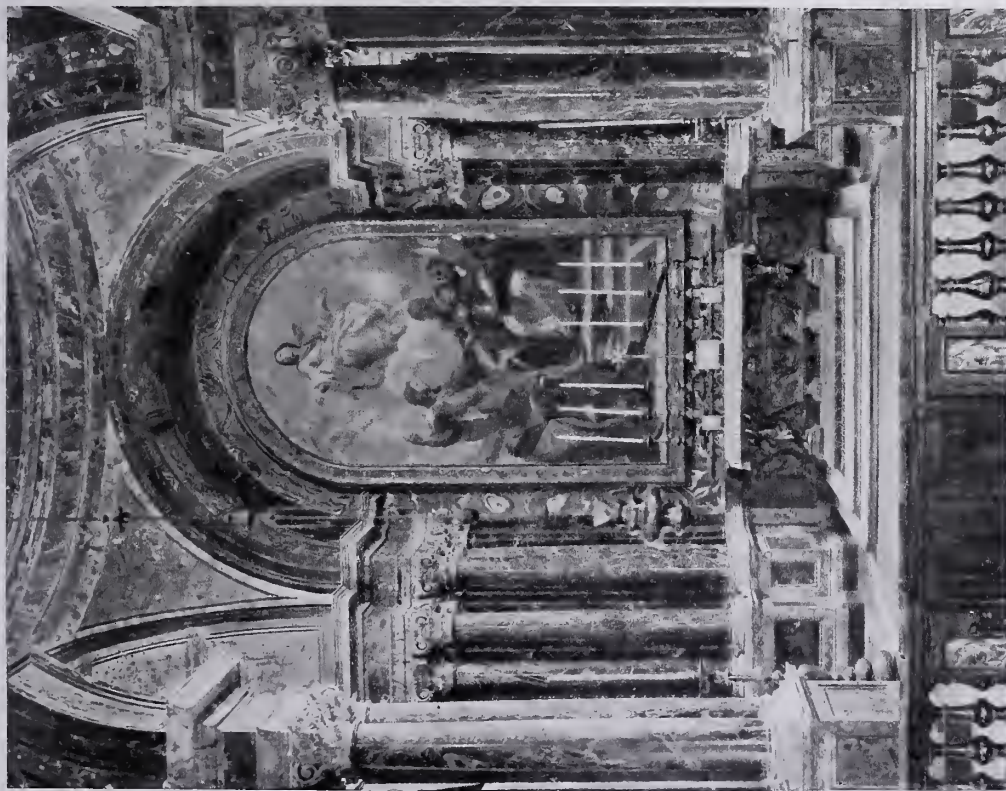
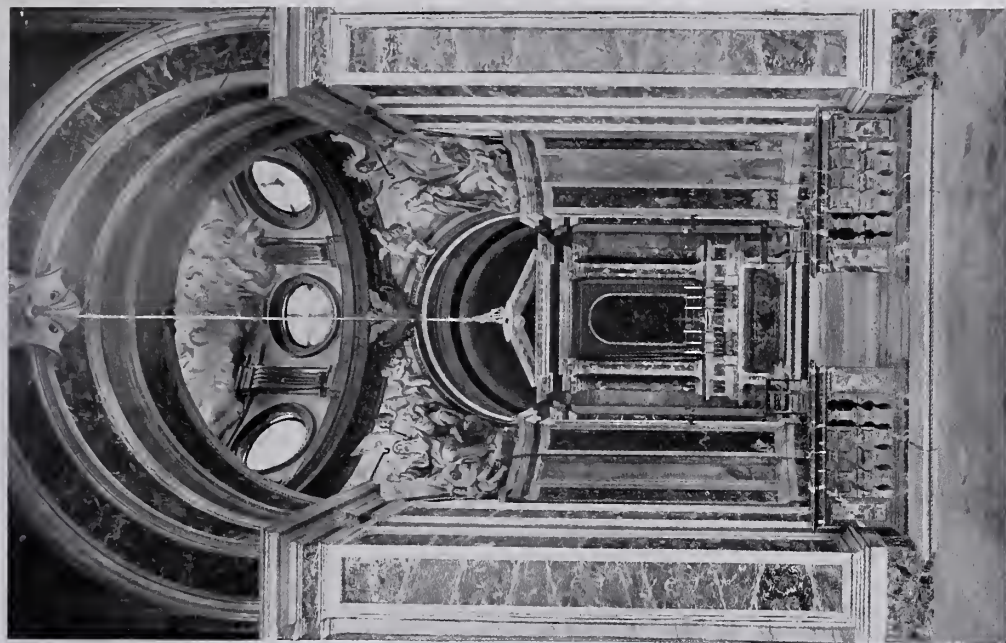
CHIESA DI S. SPIRITO IN SASSIA, D'OTTAVIO MASCHERINO. (Fot. Anderson).

Con la morte di Alessandro VII, l'attività del Bernini ebbe un rallentamento. Se bene il suo successore fosse quel cardinale Giulio Rospigliosi per il quale aveva disegnato gli scenari dei suoi drammi musicali, pure sotto quel suo breve pontificato di due anni non fece a Roma

che i due angeli che avrebbero dovuto ornare il ponte di Sant'Angelo e il busto di Gabriele Fonseca nella cappella di San Lorenzo in Lucina. I due primi finirono, per volere del papa, a Sant'Andrea delle Fratte, dove si veggono ancora ai lati dell'altar maggiore. Ma non sono al loro posto. Creati per essere di ornamento ai pilastri di un ponte all' aria aperta, fra il cielo e l'acqua, i loro movimenti troppo aggraziati non hanno più ragione di essere fra le pareti di una chiesa. E in fatti quelli che i suoi scolari — Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Lazzaro Morelli, Gerolamo Lucenti, Antonio Giorgetti, Cosimo Fanelli, Paolo Nardici, Pietro Bernini e Giulio Cartari — scolpirono sopra i suoi disegni fanno un miglior effetto appunto perchè s'intonano con l'ambiente per cui son nati. Del resto l'arte del Maestro, in quel periodo della sua vita volgeva sempre più alla spettacolosità teatrale: nè si può dargliene torto. Corrado Ricci nel bel discorso che per il centenario berniniano tenne in Campidoglio, cita fra le altre testimonianze che servono ad illustrare lo spirito dell'epoca, questo brano tolto da un panegirista del santo contemporaneo Giuseppe da Copertino: « Si sollevò sopra il suo popolo », egli dice narrandone un miracolo, « andò difilato a un confessionale ove un altro religioso ascoltava le vergini da vestirsi del sagro abito, lo afferrò per la mano, sel portò e con istupendissimo ratto seco lo aggirò per il vano della chiesa a modo di ben ordinata danza, e ciò compiuto con infinito stupore dell'adunato popolo ripose il buon confessore là donde lo aveva tolto ». Che meraviglia dunque se le figure del Bernini e dei suoi seguaci le ritroviamo più o meno tutte in atteggiamenti « di ben ordinata danza » quando i santi e i confessori si davano a simili singolari spettacoli nella austerità di una chiesa? E che meraviglia se qualche anno dopo, regnando felicemente Clemente X — di casa Altieri — egli scolpì quella sua statua dell' Imperatore Costantino che sembra abbia un gran da fare a liberare il suo focoso cavallo dalle pieghe di una sontuosa e pesante portiera contro la quale galoppa?

D'altronde anche questo abuso di drapperie marmoree fu una moda dell'epoca e le ritroviamo in grandi proporzioni nel sepolcro che fra il 1672 e il 1678 scolpì per Alessandro VII. Qui è la morte che solleva il drappeggio, nelle cui pieghe si celano quasi le quattro Virtù che fanno scorta al pontefice orante ed anche la morte fu tra i simboli prediletti del tempo. Già lo stesso papa Chigi l'aveva voluta incisa nel fondo della coppa entro la quale beveva ogni giorno e già il Bernini l'aveva adoperata nel sepolcro di Urbano VIII e in quella del Voltrini a S. Lorenzo e in quella del Vigevano — di cui per lo meno aveva dato il disegno — in Santa Maria sopra Minerva. E su per giù la ritroviamo un po' da per tutto nei monumenti funebri di quello scorcio di secolo, quando Gian Battista Gisler, che era stato l'architetto di Casimiro I, di Vladimiro IV e di Sigismondo III, ne fece senz'altro il personaggio della sua tomba in S. Maria del Popolo, e la imprigionò audacemtente dietro la grata di una finestra conventuale!

Ma oramai siamo alla fine. Eletto papa Innocenzo XI, il Bernini fu lasciato alla soprintendenza dei palazzi apostolici, ma non ebbe gran che da fare tanto più che le finanze pubbliche erano esauste e il papa Odescalchi aveva intrapreso a restaurarle con una rigida amministrazione e una severa economia. D'altra parte poco più avrebbe potuto fare. L'ultima sua scultura è del 1679 e rappresenta un busto del Salvatore che egli volle offrire — supremo omaggio — a Cristina di Svezia la quale lo aveva saputo apprezzare e riverire. L'anno successivo fu colpito da paralisi alla mano destra, il che gli fece dire fosse giusto che quella mano la quale aveva tanto lavorato trovasse finalmente un po' di riposo. Ma fu un breve riposo mortale, chè il 28 novembre di quello stesso 1680, il Bernini cessava di vivere e quell'uomo (che aveva creato tanti monumenti grandiosi, che aveva costruito una città, sì che potrebbe dirsi aver Roma due fondatori, Romolo e lui) fu sepolto modestamente fuori dell'abside di S. Maria Maggiore, dove una piccola targa di marmo oramai quasi cancellata dal passar dei fedeli, reca questa semplice iscrizione: *Nobilis familia Bernini hic resurrectionem expectat.*

Ma oramai, alla morte del Bernini, l'arte barocca aveva raggiunto il suo più compiuto sviluppo e aveva costituito la sua estetica definitiva. Già fra i primi del Sei-

CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO — CAPPELLA CIBO.
(Fot. Anderson).

CHIESA DI S. SABINA — CAPPELLA ELCI.
(Fot. Martinelli).

CHIESA DEI SS. APOSTOLI — GIOVANNI ODAZI : CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI.
(Fot. Anderson).

cento e quelli del secolo successivo tutte le chiese di Roma erano state trasformate, talune per necessità di restauro, tal'altre per bisogni di rinnovamento. Oramai la semplicità romanica delle chiese cosmatesche e l'eleganza severa delle architetture quattrocentesche non bastavano più a soddisfare il gusto del pubblico. Talune avevano la sorte di trovare artisti di grande ingegno come Pietro da Cortona, che intorno al 1660 eseguiva le facciate così essenzialmente pittoriche di S. Maria della Pace e di quella S. Maria in Via Lata che il popolo con ingenua e gentile metàtesi ha trasformato in « inviolata ». Tal'altre si arricchivano di stucchi eleganti e leggeri come quelli del Lombardo a Santa Marta o quelli del Raggi al Gesù. Felice della Greca disegna la facciata bizzarra dei SS. Domenico e Sisto nel 1623 e Fausto Rughesi quella più sontuosa della Chiesa Nuova nel 1640. E finalmente, avvicinandosi sempre più al Borromino e ricusando oramai nettamente la linea retta Carlo Fontana ci dà la facciata di S. Marcello, Cristoforo Schorr quella, così sovraccarica di ornati in tanto piccolo spazio, di S. Antonio dei Portoghesi e Martino Longhi il giovane disegna la scenografia dei SS. Vincenzo e Anastasio a Piazza di Trevi per incarico del Mazzarino e non esita a mettere il busto di Maria Mancini, nipote del cardinale, sull'architrave della porta e a raggruppare tante colonne l'una sull'altra che il popolo ebbe a battezzarla il « Canneto del Longhi ». L'ultima e forse la più compiuta evoluzione di questo stile barocco, che il Muñoz molto acutamente vorrebbe battezzare « baroccco fiammeggiante », è la facciata che Giuseppe Sardi ebbe a disegnare per la Maddalena in Campo Marzio, facciata piena di movimento, di linee spezzate, di ornati, di decorazioni varie, d'angoli rientranti e di ogni sorta di leggiadre bizzarrie che ha solo il suo riscontro nel bellissimo or-

gano che il tedesco Giovanni Conrad eseguiva nell' interno di essa, l'altra di S. Spirito in Sassia che il Passalacqua edificò per il piccolo oratorio di fronte all'ospedale.

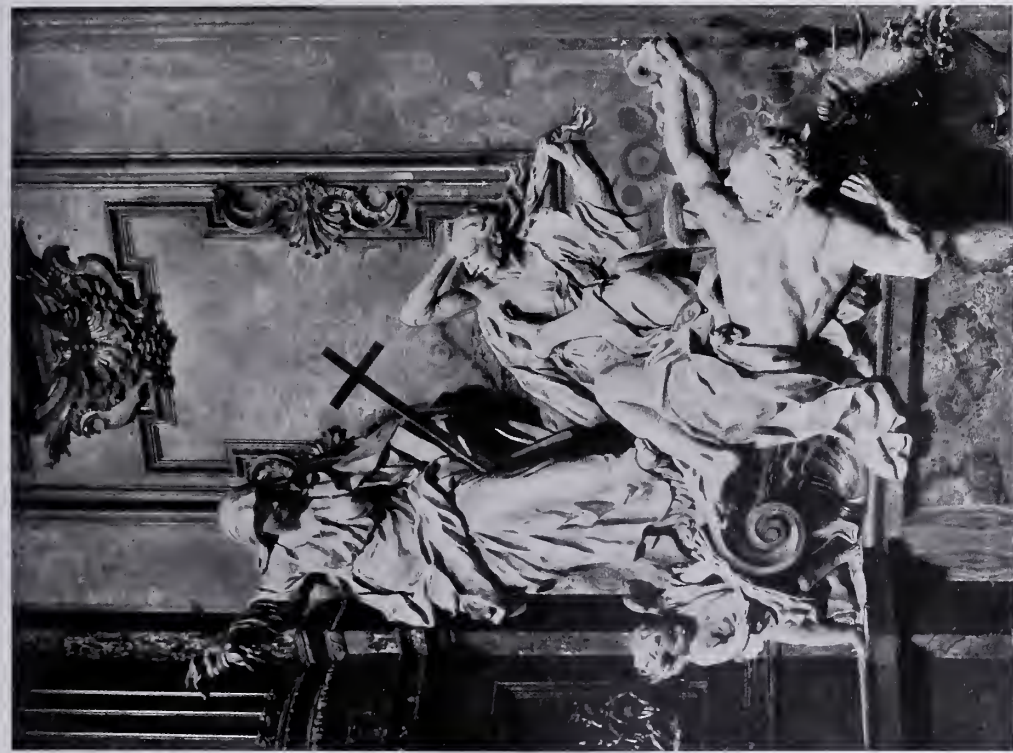
Ma a voler avere un giudizio preciso anche nel confronto dei secoli precedenti bisogna fermarsi nelle due cappelle, che io direi «rappresentative», di Santa Maria del Popolo e di S. Sabina. La prima fu edificata da Carlo Fontana per la famiglia Cybo, ed è una mirabile armonia di marmi preziosi e di ben immaginata architettura. Accanto a quella così severamente quattrocentesca dove il Pintoricchio dipinse i suoi affreschi e Mino da Fiesole scolpì il sepolcro del Della Rovere e a quell'altra di una così elegante sontuosità che Raffaello aveva disegnato per i Chigi, questa del Fontana è, fra le due che rappresentano con tanta vivezza il loro secolo, l' immagine viva del seicento. La seconda, a Santa Sabina, è quella che il Contini edificò per la famiglia d'Elci ed è veramente una piccola chiesa, coi suoi sepolcri, la sua cupoletta affrescata dall'Odazî e il bel pavimento ad intarsio di marmi rari. Forse il quadro del Sassoferrato — la *Madonna del Rosario* — non è troppo adatto all'ambiente e più giova alla Cappella del Fontana l'armonica *Assunzione* del Maratti. Ma bisogna tener conto che la Madonna del Rosario fu trasportata in quella cappella per maggior sicurezza dopo che un furto sacrilego l'aveva tolta dall'altare di crocera dove si trovava.

CHIESA DEL GESÙ — NICCHIA DI S. IGNAZIO.

Il contrasto è tanto più visibile, in quanto che la pittura aveva oramai trovato nella vôlta del Gesù la sua affermazione trionfale. La storia di quell' affresco prestigioso è più tosto movimentata. Egli l'aveva cominciato nell' anno 1668, quando, a pena ventinovenne aveva già compiuto i lavori di San Rocco e di Santa Marta. Fu anzi la vôlta di questa chiesa che suggerì al padre Oliva d' includerlo nel concorso che aveva bandito per decorare il soffitto della nuova chiesa generalizia del Gesù. Gli altri concorrenti erano Carlo Maratti, Giacinto Brandi e Ciro Ferri che già si erano resi illustri decorando chiese e cappelle romane. Ma indeciso su quello che doveva scegliere il padre Oliva volle interrogare il suo grande amico Bernini, il quale veduti i bozzetti proposti e udite le spiegazioni dei concorrenti rispose che si servisse pure di Gian Battista Gaulli «e non dubitasse che egli ne sarebbe stato mallevadore». Firmato il contratto, il Gaulli, che gli amici chiamavano genovesemente Baciccia, si mise al lavoro: ma non appena ebbe d'innanzi la grande vôlta bianca sentì come sarebbe riuscita misera la sua pittura e come col disegno proposto non avrebbe nè meno potuto riempire tutti

gli spazî. Di questo suo dubbio fece parte al padre Oliva e al Bernini e fra tutti e due fu deciso di lasciarlo libero, salvo a dargli maggior compenso per quel tanto di lavoro in più che avrebbe fatto. Non è qui il luogo di riprodurre tutti i molti incidenti che accompagnarono l'esecuzione del grande affresco, nè le bizze dell'artista, nè i molti regali di agrumi, di selvaggina e di dolci coi quali lo confortava il padre Oliva. Accennerò solo a un dono di seicento piastre che il padre gesuita mandò una sera al Baciccia celate in una torta e che egli, credendo fosse il di più promesso sul prezzo del suo lavoro e impermalito per la pochezza di esso sparpagliò in malo modo gettando a ruzzoloni per le scale il servo che gliele aveva portate. Saputo il fatto l'Oliva mandò a chiamare l'artista e gli spiegò l'equivoco, rimandandolo pacificato e aggiungendo ai molti buoni discorsi persuasivi il regalo di una borsa con mille piastre. Ma purtroppo questo fu il solo compenso che egli ritrasse dal suo lavoro perchè morto qualche tempo dopo il padre Oliva e volendo manifestare all'artista il suo gradimento, gli lasciò una cedola in bianco affinchè vi scrivesse la somma che avrebbe creduta opportuna. Ma la cosa spiacque ai suoi successori i quali cominciarono tanto a brontolare e seppero trovare così sottili insinuazioni a danno dell'artista che egli senz'altro lacerò il biglietto del suo mecenate e si partì senza chieder altro all'infuori delle mille piastre già ricevute. Così quello che doveva avere in più per una maggiore fatica fu il solo compenso di un lavoro per il quale aveva speso i migliori quindici anni della sua vita. Ma l'opera sua è di quelle che onorano tutto un secolo. Abbiamo visto come già Pietro da Cortona avesse violato la legge immutabile degli scomparti architettonici, ispirandosi al Correggio e trattando la vôlta come un piano unico sul quale dovesse svolgersi la sua visione intieramente. Il Gaulli fece di più. Egli sconfinò dalle leggi che sembravano dovessero porre un limite alla decorazione pittorica di un ambiente, ruppe la simmetria dell'architettura, oltrepassò le cornici, confuse in una mirabile armonia la pittura con la plastica e immaginò meravigliosi panorami celesti dove l'illusione sembrava acquistare forme vive di verità in una fantasmagoria luminosa. Certo quelle nubi che oltrepassano la sagoma delle cornici, quelli angeli volanti che ricoprono i rosoni e i costoloni della vôlta sono artificiosi e scenografici: ma quale effetto non deriva da quell'artificio e da quella scenografia e come riallacciandosi alle figure di stucco delle finestre e dei peducci, compongono un possente poema di colori e di forme che sembra svanire nell'iridescenza suprema della colomba mistica, chiave di volta dell'edificio pittorico.

Da una pallida luce centrale digrada in un dolce color d'oro un gran fascio di raggi che acquistano colore e calore quanto più si allontanano dal nucleo primitivo. E in questi raggi evanescenti ondeggiano diafane figure di angeli e di beati che sembrano fatti di luce e hanno l'indeterminatezza di visioni incorporee. Ma a poco a poco raggiungendo la periferia i corpi si delineano più vigorosi, le carni seriche o perlacee acquistano consistenza di vita, la luce diffondendosi e allontandandosi dal suo focolare dà precisione alle immagini. Qualche manto azzurro e violaceo ondeggia nel chiarore di quella luce, qualche figura umana fatta di sangue e di ossa si precisa fra le irrealtà degli Eletti. Ed ecco il turbine d'amore divino che sembra agitare quella moltitudine celeste, irrompe fuori dalla cornice e sembra voglia precipitare dall'alto sui divoti raccolti sotto il prodigioso trionfo di Gesù. Il cielo che aveva un candore di alba si sfalda sotto i grossi nuvoloni oscuri: gli azzurri e i violacei delle vesti divengono di turchino e di porpora, le ali degli angeli acquistano la robustezza dei colori che rendono ricche le ali dei pavoni. Con una mirabile degradazione di tinte si passa da un nucleo luminosissimo a una periferia cupa e ardente al tempo stesso a traverso tutte le gradazioni dell'iride. Artificio sapiente che dà l'illusione di un mondo soprannaturale ed apre la vôlta della chiesa gesuita ad una vera visione paradisiaca.

Vi è nell'opera del Gaulli un così profondo senso di equilibrio fra le diverse parti e una così infrangibile unità decorativa che gli stucchi e gli affreschi sembrano sorti in un tempo stesso con l'architettura. Per l'artista genovese questa non poteva essere disgiunta dall'organismo stesso della sua decorazione e l'una e l'altra si presentavano

CHIESA DEL GESÙ — ALTARE DI S. IGNAZIO — THÈODON : GRUPPO DELLA FEDE.

CHIESA DEL GESÙ — ALTARE DI S. IGNAZIO — LEGROS : GRUPPO DELLA RELIGIONE.

BORROMINO: CHIESA DI S. CARLINO AL QUIRINALE. (Fot. Anderson).

alla sua vista sotto l'aspetto di un quadro. Così quando egli con nuova audacia oltrepassa la sagoma delle cornici e stende l'intonaco del suo affresco sui cassettoni della vôlta — audace innovazione che sarà poi ripresa dall'Odazî nel turbine dei suoi angeli precipitanti dalla vôlta dei SS. Apostoli — ha poi l'avvertenza di far sostenere quelle cornici da grandi angeli di stucco a pieno rilievo che si confondono coi personaggi della sua decorazione, mentre altri angeli dipinti sugli estremi lembi del suo affresco formano una catena non interrotta con le statue della vôlta.

Il grande affresco del Baciccia par che comprenda in sè l'alba e il tramonto di quel secolo prodigioso: un tramonto con qualche foschìa, ma che arde tutto in un incomparabile splendore di porpora e d'oro. Quella fine di secolo è veramente di un fasto e di una sontuosità senza pari: le cerimonie si susseguono alle cerimonie, le feste alle feste, e nelle une e nelle altre trionfa sempre più la figura di Cristina di Svezia. Oramai l'idilio dei primi giorni è scomparso, ed ella è in lotta continua con la Santa Sede che se da un lato non vuole mettersi troppo apertamente contro di lei, dall'altro è irritata da quelle sue stravaganze che ogni giorno divengono più gravi e meno sopportabili. D'altra parte la tragedia del Monaldeschi ha gettato un'ombra sulla sua persona e più che su lei su quei favoriti che l'avevano aiutata nella triste e misteriosa bisogna. Quel conte Santinelli tutto merletti e velluti — un perfetto *modante* come si diceva allora — che era accusato d'essere nelle buone grazie della Regina, aveva dato man forte all'assassinio del suo rivale e aiutato il fratello a finirlo. E il popolo che non sapeva perdonare quella non bella tragedia, lo indicava per la via chiamandolo *il fratello del boja.* D'altra parte troppi avventurieri oramai riempivano le sale di quel palazzo Riario — l'attuale Corsini alla Longara — dove Cristina era andata ad abitare. Troppi

avventurieri che le procuravano una infinità di seccature per quel « diritto d'asilo » e quella « immunità territoriale » a cui ella teneva così gelosamente e di cui essi approfittavano con tanta larghezza per commettere una quantità di scandali che spesso oltrepassavano la misura e costringevano il governo pontificio a prendere serie misure. Ratti, furti, morti improvvise, stupri, ferimenti! Le mura del palazzo Riario furono la scena di innumerevoli misfatti e il ricovero di chiunque voleva sottrarsi alla giustizia religiosa e civile. E la Regina proteggeva tutti, non tanto forse per un suo senso di ribellione alle leggi, quanto per mantenere intatto e intangibile il suo dirittto di sovrana. Il che del resto non impediva ai cardinali e perfino al pontefice di recarsi in gran pompa a farle visita e ad assistere alle sue feste e ai suoi spettacoli teatrali. E le une e gli altri furono magnifici. D' altra parte, fin dal suo arrivo ella non nascose queste sue predilezioni. Vi è negli appartamenti del principe Barberini

CHIESA DI S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE.
BORROMINO : L'INTERNO.
(Fot. Alinari).

CHIESA DI S. CARLINO AL QUIRINALE — CHIOSTRO.
(Fot. Anderson).

un quadro a olio di anonimo che rappresenta un torneo dato in suo onore nel cortile grande del palazzo di Via Quattro Fontane. Il quadro è interessante non solo per i bellissimi costumi dei cavalieri che presero parte al Torneo, ma anche per la folla che si addensa nelle impalcature o che si affaccia alle finestre e che dà un esempio di quello che poteva essere uno spettacolo in quella fine di secolo. E d'altra parte per quanto disgraziatamente non ce ne rimangano che poche tracce, sappiamo che ella fu appassionatissima di teatro e frequentò assiduamente quello dei Colonna, quello dei Barberini, quello del Bernini nel suo palazzo sul Corso — dove oggi è il cinema Imperiale, — quello del collegio Capranica e sopra tutto il suo per il quale aveva radunato una compagnia di Virtuosi di primissimo ordine. Basta dire che dirigeva l'orchestra, essendone il primo vio-

BORROMINO : FACCIATA DELL'ORATORIO DEI FILIPPINI.
(Fot. Anderson).

lino Arcangelo Corelli il quale nel 1681 compose e dedicò alla Regina di Svezia *Le sonate a tre, doi violini e violone o arcilento col basso per l'organo*, che fu la sua prima opera musicale. E fu in quella radunata di magnifici artisti che fece i primi passi Alessandro Scarlatti di cui Cristina aveva intuito il genio e che protesse con molto fervore fin da principio. Questa passione per gli spettacoli teatrali fu così grande in lei, che le si deve sopra tutto l' origine del primo grande teatro pubblico sorto a Roma: quel Tordinona, edificato sulle rive del Tevere, che col nome di Apollo ebbe una storia gloriosissima e giunse fino ai giorni nostri quando per i lavori del Lungo Tevere fu definitivamente abbattuto. Nè la sua passione per l'arte si limitò alla musica. Ella fu grande raccoglitrice di quadri d'ogni scuola — il che in quelli anni non era una eccezione — e una illuminata protettrice di artisti da lei confortati con ogni gentilezza e con ogni familiarità il che era più raro. In quanto ai letterati amò di averne il maggior numero intorno a sè, e fondò quell'Accademia Reale che si radunava nella villa Gianicolense e alla sua morte divenne l'Arcadia.

Bisogna dunque perdonare molte cose alla regina scandinava, che seppe così saggiamente bilanciare le stranezze della sua vita romana con una illuminata protezione delle arti, sì che dobbiamo far nostre le parole che il dotto musicologo Alberto Cametti di lei dice a conclusione di un suo studio su Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma: « Sarebbe un'ingiustizia dimenticare due istituzioni che da lei ebbero origine, ispirate dal suo vivo amore per le lettere e per la musica. La prima — derivazione diretta e naturale di quell'Academia Reale fondata da Cristina nel suo primo giungere a Roma — fruttuoso convegno di letterati e scienziati, unico sostegno al rinnovarsi della poesia nell'immediato Settecento come vollero il Borghi e il Carducci: l'Arcadia. L'altra più che ispirata, da lei suggerita e protetta, fonte di diletto e di educazione, tempio alle più geniali manifestazioni dell'arte e, in prosieguo di tempo, sacrario di gloriose tradizioni: il Tordinona ».

Cristina di Svezia moriva il 17 aprile del 1689 in quel suo palazzo alle falde del Gianicolo, tutto ombroso di boschi e squillante di fontane e dove ancora frondeggiano i vecchi platani che protessero dal sole le passeggiate della Regina. Vestita di bianco — secondo quanto aveva disposto nel suo testamento — fu trasportata con grande pompa prima nella chiesa di Sant'Ignazio e di là in San Pietro dove — contro la sua volontà che avrebbe voluto il Pantheon per luogo del suo ultimo riposo — il papa volle che fosse sepolta come regina, con tutti gli attributi del suo grado, corona, aquila e scettro. Carlo Fontana le innalzò il monumento funebre che è compiutamente settecentesco.

Ora è bene notare questo fatto: mentre il suo catafalco sostava nella chiesa di S. Ignazio, nella vôlta di essa il fratello Andrea Pozzo stava appunto dipingendo il grande affresco che esalta il trionfo di Gesù. Il fatto è significativo perchè l'affresco del pittore gesuita non è soltanto il canone delle leggi per la nuova pittura, ma è tutta una rivoluzione di sentimento e d'idealità. Esteticamente, l'opera di fratel Pozzo è mirabile. Se il Baciccia aveva sovvertito le leggi della decorazione, oltrepassando le cornici dell'architettura, egli aveva — col solo magistero della sua prospettiva — sfondato la stessa materialità della vôlta e attinto il cielo con una tecnica che ha del prodigioso. Per lui il soffitto non esiste più, e ci vuole un occhio assai esercitato per rendersi conto che quella fuga verso l'empireo è dovuta alla disposizione di quelle sue architetture aeree, di quelle sue colonne che sembrano prolungarsi oltre il tetto della chiesa. E di là di quelle colonne la scena celeste si svolge in una atmosfera di una incomparabile trasparenza. Tanto l'affresco del Baciccia è vivo di luci e di ombre che può paragonarsi a uno splendido ma

PALAZZO FALCONIERI. (Fot. Anderson).

CHIESA DI S. ANDREA DELLE FRATTE — IL CAMPANILE.
(Fot. Anderson).

tumultuoso tramonto, altrettanto questo del fratel Pozzo è calmo e argentino, quasi bagnato da un sereno albore lunare. Qui non più nembi di porpora o di azzurro, non più focheggiare di aranciato e di violacei, ma una chiara intonazione opalina i cui turchini e i cui grigi digradano dolcemente fino al candore immacolato dell'Empireo dove il Santo con la sua umile tonacella nera è solo a ricevere il raggio di luce divina per poi trasmetterlo — unico intermediario — ai fedeli di questo mondo. Ma vi è di più: fino allora i peducci della cupola erano sorretti dai profeti o dalle Sibille, dai Dottori o dagli Evangelisti che rappresentavano quasi il sostegno su cui si appoggiava la chiesa. Il fratel Pozzo, invece, sostituisce quelle figure ormai superate con le quattro parti del mondo allora conosciuto. Sono esse che con le loro ricchezze e con le loro riserve inesauribili d'uomini e di attività sosterranno d'ora innanzi la Chiesa. La conquista del mondo è compiuta: il cattolicesimo ha rotto ogni frontiera e ha costituito il suo impero supremo: *Unus Pastor Una Ecclesia*: e quasi a dimostrazione di questo cosmopolitismo religioso e sociale, ecco che abbiamo il magnifico altare che il fratel Andrea Pozzo creò per la cappella di S. Ignazio nella chiesa del Gesù.

Non curanti della loro grandezza personale, umili nelle vesti e nelle abitudini giornaliere, i padri della compagnia vollero che le loro chiese riflettessero tutto l'orgoglio del loro trionfo e decisero d'innalzare al loro Sant'Ignazio un altare che sorpassasse in ricchezza tutte le immaginazioni dei poeti. Fu un inno di metalli e di pietre preziose; fu la ricchezza della terra assoggettata all'arte. Quello che gli altri avevano scolpito nel marmo essi intagliavano nel lapislazzuli; quello che gli altri avevano inciso nel cristallo o tracciato nello smalto essi stessi trassero dai topazî e dai rubini, dalle turchesi e dalle ametiste e il loro sogno orientale di ricchezze e di sfarzo si materiò nelle essenze preziose quasi che tutti i tesori della terra non bastassero ad

SAPIENZA — BORROMINO-CAPPELLA.

(Fot. Anderson).

onorare la memoria del loro santo glorioso. E con tutto questo l'arte seppe trovare forme degne di quella materia e la cappelletta che il fratel Pozzo disegnò nella crocera per il trionfo di San Ignazio, continua sulle pareti ricche di marmi policromi le visioni paradisiache della vôlta e della cupola. Quattro colonne incrostate di lapisluzzuli e listate di bronzo dorato sorreggono il frontespizio del nicchione dove è la statua del santo. E di bronzo dorato sono i capitelli e le basi modellate da Andrea Bertoni e fuse da Giorgio Biscia e da Giacinto Tana. I pilastri sono di marmo nero, e di verde antico è l'architrave nel cui centro sta il bassorilievo della SS. Trinità scolpito da Lorenzo Ottoni e da Bernardino Ludovisi. La nicchia che contiene la statua è impiallicciata di lapislazzuli ed è circondata da Cherubi d'argento massiccio i quali sorreggono una targa dove splende il monogramma di Cristo in puro cristallo di rocca. E tra questo sfolgorare di pietre dure e di metalli rari trionfa la statua del Santo anch' essa di argento massiccio, con la stola tempestata di gemme, opera d'arte che è al tempo stesso di oreficeria dovuta al francese Le Gros che dette anche i modelli dei due angeli ai lati sorreggenti il cartiglio dov'è la sigla della Compagnia A. M. D. G. : *ad majorem Dei gloriam.* Tutti gli artisti dell'epoca hanno concorso al magnifico omaggio come tutti i metalli della terra avevano aiutato alla sua realizzazione. Tutti gli artisti senza distinzione di nazionalità o di razza: il Fremin eseguiva il bassorilievo del *Santo che estingue un incendio*; Pietro Reiff quello della *Monaca guarita dal Santo*; Lorenzo Merlini l'altro di *S. Pietro che guarisce le ferite di S. Ignazio,* Stefano Monnot quello dei *Prigionieri liberati dal Santo* e finalmente quello modellato dal Rossi e da Gian Federico Luduvisi che rappresenta il *Santo in atto di esorcizzare un energumeno.* E seguono ai fianchi della cappella i due bassorilievi di marmo, *la fondazione della Compagnia di Gesù* di Angelo Rossi e la *Canonizzazione del Santo* di Bernardino Cametti, quasi a voler riunire in una magnifica antologia di bronzi, di marmi rari, di pietre preziose tutta quanta la forza del secolo che aveva veduto il trionfo del formidabile organismo.

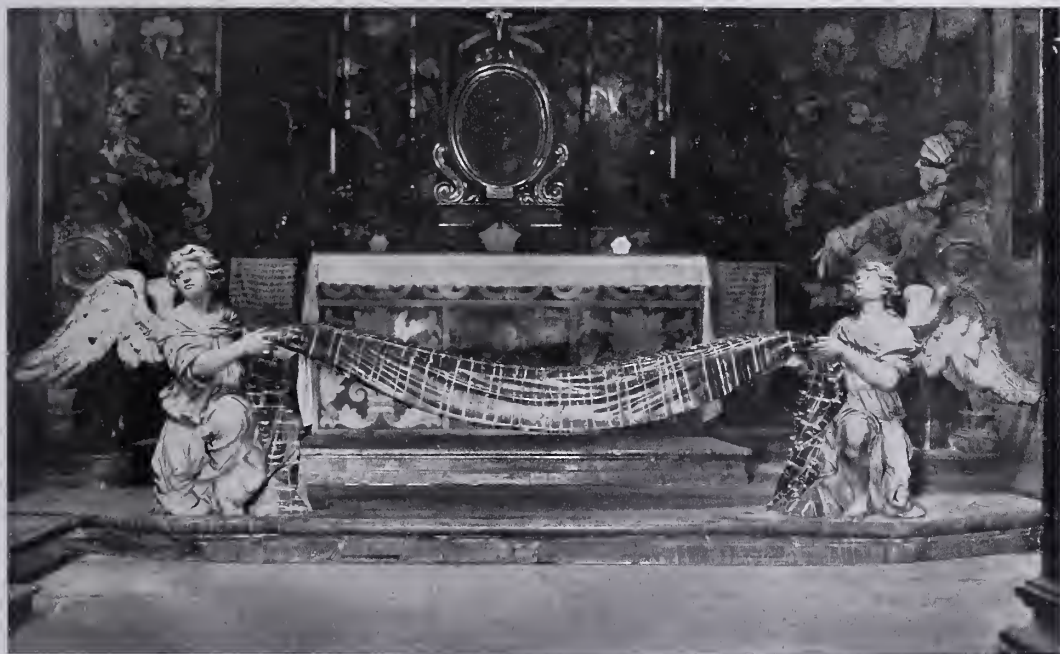
BORROMINO : S. AGNESE DI PIAZZA NAVONA.

Nella vôlta di S. Ignazio e nella Cappella del Gesù più forse che nel suo trattato di prospettiva il fratello Andrea Pozzo segna le leggi dell'arte nuova. Siamo nel 1694, il secolo è finito e la conquista compiuta. Oramai l'arte fa il suo ingresso trionfale nel secolo decimottavo.

V.

Se bene Francesco Borromino sia morto nel 1667, pure ho voluto riservargli un posto a parte al principio del secolo XVIII. E questo per due ragioni. La prima perchè mi sembra un errore fondamentale confonderlo con gli architetti secondarî del seicento che essendo tutto dominato dalla figura preponderante del Bernini lo presenta quasi un emulo invidioso del gran Gian Lorenzo, e sempre sconfitto dalla sua ascesa trionfale; la seconda perchè egli, fra gli artisti di quel periodo ha veramente un posto a parte ed è un precursore geniale di quello stile rococò che doveva conquistare il mondo e dare al settecento il suo indelebile carattere. Perchè il Bernini è ancora un classico, ligio alle tradizioni, divoto alle regole che i suoi predecessori avevano lasciato come un dogma da cui non bisognava dipartirsi, mentre il Borromino era l'innovatore audace che lasciando da parte ogni canone accettato sconvolgeva i sacri principî dell'architettura, onde si può chiamarlo col Cecchetelli « un architetto futurista del seicento ». D'altronde, un posto a parte gli è dovuto anche per il suo carattere sdegnoso e solitario. In un secolo in cui tutto era fasto, apparenza, rappresentazione, egli visse isolato, rifuggendo dagli onori mondani e dalle ossequiose cortigianerie. Non cambiò mai il modo di vestire che fu il semplice abito dei cavalieri di moda nei giorni della Controriforma. Non ebbe equipaggi, palazzi, grande rappresentanza di vita. Non fu avido di danaro e lavorò spesso per il piacere di lavorare come quando — da giovane — propose ai

Piceni — che lo accettarono — di far gratuitamente la loro chiesa; come quando da artista già illustre rifiutò senza gesti teatrali i pochi scudi che gli erano offerti per i lavori di Propaganda Fide; come quando non volle accogliere la proposta che gli veniva fatta da Luigi XIV di recarsi a Parigi per i lavori del Louvre. La sua rivalità col Bernini fu principalmente dovuta al sentimento d'ingiustizia che egli sentiva verso di sè. In fondo, per quanto possa sembrare paradossale, non fu il Borromino geloso del Bernini, ma fu il Bernini geloso del Borromino. E questo suo sentimento si può rilevare in mille modi: nella clausola insultante con la quale fissava il suo pagamento quando era ancora semplice «lavorante scalpellino», nei lavori di S. Pietro; con le bizze onde lo investì durante il lungo periodo dei loro lavori romani. E fu lui ad imitarlo, non l'altro ad imitar lui, chè l'ardimentosa architettura della Scala Regia al Vaticano gli fu suggerita dalla galleria prospettica del Palazzo Spada e le linee così armoniose di S. Andrea al Quirinale, quelle linee di cui egli si compiaceva così profondamente, aveva derivato dalla facciata di S. Agnese al Circo Agonale.

Ipocondriaco fu detto il Borromino dal Baldinucci; nevrastenico diremmo oggi. Pieno d'impulsi improvvisi che lo spingevano ad atti irriflessivi come quando uccise un suo garzone nei lavori del Laterano; come quando malato di febbre per un contrasto avuto col domestico, il quale, ligio alle prescrizioni del medico non voleva che si affaticasse in un ulteriore lavoro prese la spada e si uccise. Ma bisogna anche pensare alla vita di quell'artista di genio, che si vedeva compresso e che aveva dovuto vincere le più aspre difficoltà per raggiungere le vetta cui la natura lo aveva destinato. Solo a trent'anni cominciò a lavorare: fino allora era stato semplice scalpellino e disegnatore a stipendio di altri, aiuto prima di Carlo Maderno in S. Pietro e al Palazzo Barberini, poi del Bernini per il quale tradusse in grande i disegni da lui tracciati per il Baldacchino. Ma non vi restò a lungo chè il Bernini non lo seppe comprendere, o meglio, seppe comprendere troppo sì che si separarono e da allora cominciò la lotta: lotta di uomini e non di artisti, chè nè l'uno nè l'altro erano tali da potere o dovere riconoscersi inferiori. Del resto il Borromino sentiva l'ingiustizia e se ne ribellava con tutta la

CHIESA DI S. GEROLAMO DELLA CARITÀ — BALAUSTRA DELLA CAPPELLA SPADA. (Fot. Anderson).

GALILEI : FACCIATA DELLA BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO. (Fot. Alinari).

forza del suo carattere che non era facile e che i nervi sovreccitati spingevano a parossismi di passione e di furore. Il solo ritratto che abbiamo di lui e che serve di frontespizio all'edizione che nel 1720 il Giannini fece della vita scritta dal Baldinucci, ce lo mostra quale dovette essere, con la fronte solcata da rughe profonde, la bocca dall'espressione amara, gli occhi corruschi e pronti a lanciare «di punto in punto occhiate spaventose che mettevano altrui gran terrore». E con tutto ciò qualcosa di triste e di dolce che suscita un senso di compassione come per uno che debba molto soffrire.

E nella sua vita non lunga egli soffrì veramente molto. Era nato a Bissone sul lago di Lugano il 23 settembre del 1599 da Domenico Castello architetto di casa Visconti. Il nome di Borromino non gli derivò dal cognome materno che era Garuo ma dal derivare egli dalla lega dei Sette Cantoni della Svizzera cattolica detta borromea o borromina. Ancora ragazzo, mentre studiava la scultura a Milano, fuggì a Roma dove si allogò come apprendista dallo scalpellino Lione Garuo, che era suo parente. Con lui lavorò in S. Pietro dove ancora rimangono gli stipiti — così eleganti — della porta che è nella cappella del Sacramento, la base della Pietà di Michelangelo e i Cherubi coi festoni che si veggono sulle porte interne del Portico. Ma che egli fosse già superiore al posto abbastanza umile che occupava si può anche dedurre da questo fatto: che il Maderno, suo concittadino e a quanto pare anche suo lontano parente, lo prese con sè e lo impiegò nei lavori del palazzo Barberini, dove tra le altre cose, puramente accessorie, eseguì la scala elittica dell'ala destra che è fra le più singolari e le più eleganti opere del seicento romano. Come si vede l'oscuro scalpellino del Vaticano non era già più un semplice tagliapietra,

BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO — GALILEI : CAPPELLA CORSINI.
(Fot. Anderson).

se aveva potuto come suo primo lavoro architettonico creare un così originale organismo. Disgraziatamente per lui il Maderno morì troppo presto e a lui — nella direzione dei lavori — subentrò il Bernini col quale non potè affiatarsi. Dopo un po' di tempo egli abbandonò i cantieri del palazzo barberiniano e tentò di proceder solo nelle vie del mondo. L'impresa non era facile, perchè nessuno ancora lo conosceva, ma avendo i Piceni accettato la sua proposta di eseguir loro gratuitamente la Cappella nel palazzo che avevano in Via Ripetta, egli fece così il primo lavoro intieramente suo e cominciò quella non lieve fatica la quale lo avrebbe condotto alla più alta gloria.

Siamo ora nel 1638 e il Borromino non è più giovanissimo. Già si avvicina ai quarant'anni e tutta la sua giovinezza l'ha spesa in un duro lavoro d'operaio: ma non è stato lavoro inutile. In contatto quotidiano col marmo egli ha appreso tutti i segreti della lavorazione e alla sua naturale genialità ha aggiunto una padronanza tecnica perfetta. Per lui la pietra perde la durezza della materia e si plasma sotto la sua mano tenace ed abile come se fosse cera. Ogni particolare acquista per la sua virtù una morbidezza stupefacente. Non solo: ma per fino tutto quanto l'organismo architettonico si piega, si svolge, si muove come se egli lo traesse da una materia plastica. Siamo, ho detto, nel 1638 ed egli comincia la chiesa di S. Carlo alle Quattro Fontane, che per la sua piccolezza il popolo chiamerà San Carlino. Quando nel 1641 quella chiesa è compiuta, il settecento è già nato e l'arte architettonica ha trovato il maestro del suo nuovo stile. La chiesa è piccola ma la ristrettezza dello spazio suggerisce all'architetto di dare alla sua pianta l'ampiezza e la forma di uno dei grandi piloni che sorreggono la cupola di San Pietro, il che fa dire al Milizia che quello è « il delirio del Borromino ». Ma il Milizia, tutto invaso dai suo intransigente canone

ALESSANDRO GALILEI : CHIESA DI S. GIOVANNI DEI FIORENTINI. (Fot. Anderson).

neoclassico, non può capire lo stile dell'artista lombardo e meglio di lui il Passeri se ne dichiara entusiasta e aggiunge « che diè saggio di un ingegno mirabile e di una finezza esatta d'intendimento mentre nella scarsezza d'un luogo così angusto seppe distribuire un'abitazione con tante comodità e una chiesa con tanta vaghezza, leggiadria e distribuzione di altari, di ripieghi, di ariosità e così ben ornata, ricca, luminosa che non vi è ingegno disappassionato il quale non la chiami un miracolo dell'arte ». E questo è un giudizio al quale mi sembra si può sottoscrivere anche oggi. Il fenomeno più singolare di quella architettura è questo : che in essa è tutto il Borromino onde nello svolgersi della sua attività successiva nè avrà a modificarsi nè avrà a subire decadenze, tanto che, allorquando, ventisette anni dopo, riprenderà quella sua opera per aggiungervi la facciata, nessuna diversità si nota fra l'una parte e l'altra, sì che fabbrica e facciata sembrano veramente concepite ed eseguite in un medesimo tempo.

Dopo questo suo primo grande lavoro, il Borromino eseguisce l'Oratorio dei Filippini e per la prima volta adopera la linea sinuosa in una facciata di grande mole, il che gli permette di distinguerla nettamente da quella vicina di S. Maria Nuova. Poi — fra il 1642 e il 1660 — abbiamo successivamente la galleria prospettica del Palazzo Spada, la loggia posteriore del Palazzo Falconieri a via Giulia e quella singolare cappella di S. Ivo alla Sapienza a cui volle dare — nella pianta — le forme dell'ape barberina e nella cupola l'immagine di una freccia che si slancia arditamente verso il cielo. Qui veramente siamo in presenza di una cosa nuova e di qui si può dire parte la gloria europea del Borromino : gloria anonima, pur troppo, che la cupoletta di S. Ivo copiata, riprodotta e imitata un po' da tutte le nazioni di Europa, lo fu

PALAZZO CORSINI ALLA LUNGARA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

anonimamente, per quella sorte che perseguitò l'artista lombardo il quale non protestò mai e si chiuse sempre più nel suo sprezzante silenzio con la coscienza del genio che sa il suo valore e che non si degna di discendere a discutervi intorno o a mendicarne il riconoscimento.

Intanto moriva a Roma Urbano VIII e veniva eletto al suo posto quell'Innocenzo X che per essere ostile al Bernini fu favorevole di aiuti al Borromino: e primo effetto di questo favore fu di allogargli i grandi lavori di rinnovamento della basilica lateranense. Questi lavori egli cominciò nel 1644 e contro di lui si appuntarono immediatamente gli strali della critica. Gli si rimproverò di nascondere le colonne primitive dentro i pilastri in murature; lo si rese responsabile di aver distrutto gli affreschi di Gentile da Fabriano; gli si fece una colpa di aver preferito alla policromia dei marmi e degli affreschi quel nitido albore che è caratteristico nell'opera sua. Ma non si tenne conto che la chiesa era estremamente rovinosa e senza lavori di solido sostegno sarebbe senza dubbio rovinata; non si pensò che prima di lui architetti come il Bramante e pontefici come Giulio II, non avevano esitato a distruggere fin le ultime vestigia dell'antica basilica vaticana per creare il tempio del rinnovato cattolicesimo. In quanto poi al candore delle pareti bisogna riflettere che quello fu un canone costante del Borromino e tale lo ritroviamo nella chiesa di S. Carlino come nell'Oratorio dei Filippini, nella cappella di Propaganda Fide come in Santa Agnese al Circo Agonale che sarebbe anch'essa rimasta bianchissima se i decoratori chiamati a compierla dopo la sua morte non vi avessero aggiunto quelle dorature e quelle colonne di cottanello che non erano certo nel suo disegno. Perchè il bianco delle pareti e delle cupole fu così caratteristico nell'opera sua, che tutto il settecento ne sarà suggestio-

nato, come suggerisce con molta acutezza Antonio Muñoz, col quale divido il piacere di essere stati fra i primi a proclamare la grandezza del Borromino quando imperversava la così detta « religione della Bellezza » per la quale ogni forma di arte moriva con la nascita di Raffaello.

Ho parlato della chiesa di S. Agnese al Circo Agonale. Essa era stata cominciata nel 1652 da Carlo e Gerolamo Rainaldi che per incarico di Innocenzo X dovevano riedificare un edificio sontuoso là dove era una chiesupola sorta nel luogo in cui la Santa Martire era stata esposta ignuda alla folla del Circo. Per quali ragioni il papa rimovesse i due architetti dal loro lavoro, non si sa bene: certo che nel 1655 ritroviamo il Borromino che distrutto quanto avevano fatto i suoi predecessori, spostò la pianta della chiesa e le dette la forma di croce greca. Quanto questa trasformazione fosse opportuna si può giudicare guardando la facciata che apparisce tutta intiera, lasciando scoperta la cupola sì che al vederla si rimpiange la decisione presa di allungare la navata centrale di San Pietro per cui oggi la mole michelangiolesca non è visibile nella sua intierezza che da lontano o dalla parte dell'abside. Ma tutto in quella costruzione del Borromino è felice: la varietà delle linee del prospetto, ora convesse ed ora rette; la snellezza delle due torri campanarie, l' armonia elegante della porta e sopra tutto quella cupola così aerea, così leggera, così veramente celeste, che sembra debba confondersi con l' azzurro del firmamento. In una sera d'aprile, quando le rondini percorrono il cielo già roseo per il tramonto imminente, e le nuvole par debbano navigare verso porti lontani e le campane squillano cantando la gioia in una serena giornata, serenamente compiuta, quella architettura in quella piazza rivela veramente l'anima armoniosa di Roma.

PALAZZO CORSINI — SCALONE.
(Fot. Martinelli).

Ma con la chiesa di S. Agnese non si arresta l'attività del Borromino. Fra il 1649 e il 1656 egli compie i lavori della fiancata di Propaganda Fide, dove sono quelle porte la cui sagoma originale sarà largamente imitata da tutto il secolo XVIII. Poi nell'interno vi eseguisce la cappelletta dei Re Magi. Nello stesso tempo disegnò il portico singolare del palazzo Carpegna alla Stamperia e vi costruisce l'atrio e quella rampa circolare che conduce senza scalini ai piani superiori. Nel 1654 innalza quel delizioso campanile votivo di Sant'Andrea delle Fratte che è come un canestro votivo offerto alla Divinità e non si sa bene dove l'architettura finisce e comincia la scultura. Nel 1660 traccia le decorazioni della cappella Spada in San Gerolamo della Carità dove per la prima volta — ed è la sola — adopera un grosso pezzo di agata che pone in mano ai due angeli della balaustra come un mantile prezioso. E finalmente eccoci al 1667, anno in cui doveva compiere la chiesa di San Carlino lasciandoci nella facciata il suo supremo testamento di artista. Perchè in quello stesso anno il Borromino moriva. Malato di febbre, una notte si alza dal letto contro il divieto del medico e prevedendo la morte vicina brucia le sue lettere, le sue carte e i suoi disegni, poi prende

FERDINANDO FUGA: PALAZZO DELLA CONSULTA. (Fot. Anderson).

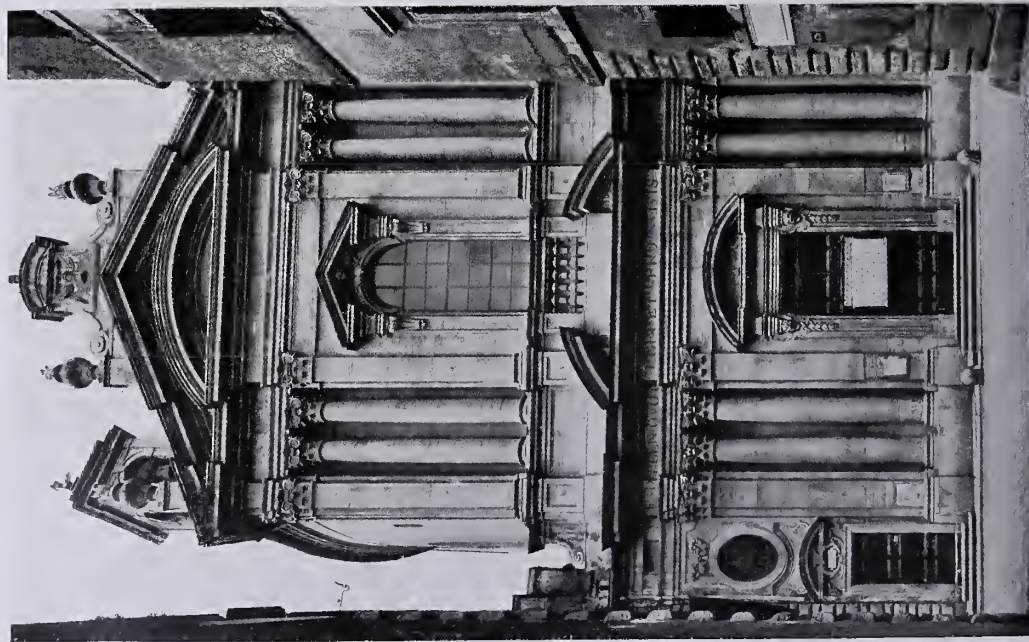
FERDINANDO FUGA : PARTE CENTRALE DELLA FACCIATA DI S. MARIA MAGGIORE.

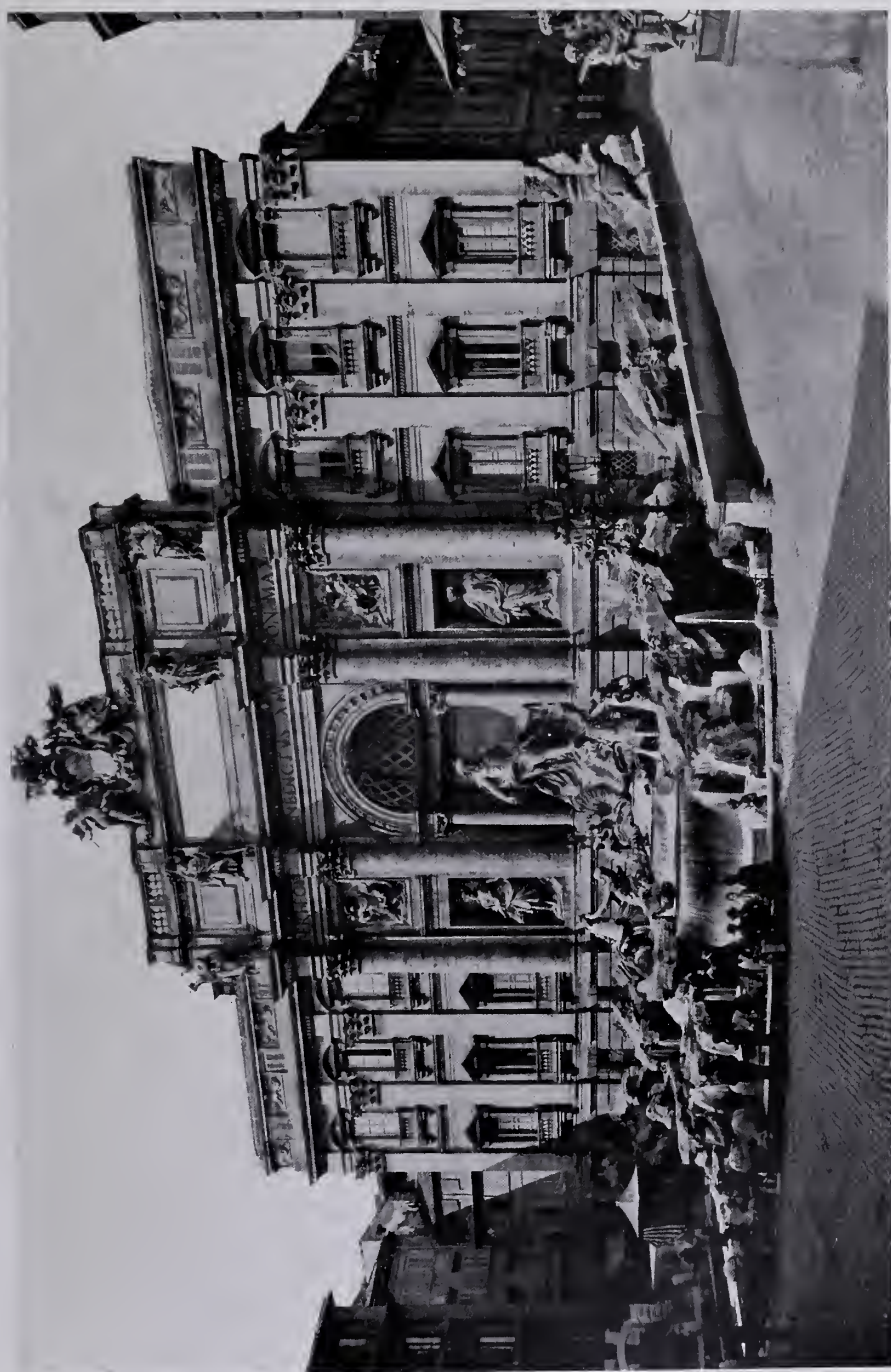
la matita e si mette a scrivere il suo testamento. Ma il servo, che lo vegliava, seguendo le prescrizioni del medico gli toglie il lume ond'egli si arrabbia e si rimette a letto brontolando. Ma poco dopo si alza di nuovo e chiede che il lume venga riacceso. Al rifiuto del domestico, monta così fattamente in furore che tolta da capo al letto la spada la poggia per terra e si getta disperatamente sulla punta trafiggendosi mortalmente. Più tardi rinsavito, al giudice che lo interroga e al confessore che lo conforta esprimerà il suo pentimento. Ma fu vano: nè le preghiere del sacerdote nè la scienza del medico riuscirono a impedire che il fato si compisse. Era l'alba di un bel giorno d'estate, di quel medesimo anno 1667. Allora la morte del Borromino, se non passò del tutto inosservata non fu nè meno registrata fra i grandi avvenimenti della storia e dell'arte. Nessuno allora pensava che egli avesse gettato il seme delle messi future. Oggi che quelle messi noi abbiamo raccolto e continuiamo a raccogliere possiamo dirci fortunati che sia Roma la città di questo mondo ove tutto il suo genio abbia espresso le sue più fulgide manifestazioni e dove tutta la sua opera sia raccolta.

Il secolo XVIII si apre con Clemente XI, di Casa Albani, uno di quei pontefici probi, religiosi, austeri che durante tutto il settecento onoreranno il papato. Nessun secolo, forse, è più paradossale di quello: frivolo e severo, corrotto ed eroico, leggero come la cipria delle sue parrucche e rude come l'acciaio delle sue spade, egoista e cavalleresco, nato all'amore e alle sottigliezze del lusso più raffinato e spento nel sangue di una delle più grandi tragedie che la storia ricordi. I pastorelli infiocchettati dell'Arcadia dànno la mano ai cittadini laceri e scalzi, e la società Romana che si era addormentata al suono dei minuetti che i musici vestiti di azzurro e d'argento intuonavano fra le luminarie del palazzo de Carolis dove il Cardinale de Bernis dirigeva la politica del Papa e del Re, si svegliava alle cannonate onde il giovane Côrso copriva i pontificî sconfitti nella pianura di Tolentino. È forse per

tutto questo che il secolo è difficile a giudicarsi perchè ancora troppo invischiato dalle passioni più disparate, coi Giansenisti scontenti di Benedetto XIII per la bolla *Unigenitus* che faceva radere al suolo la Badia di Port Royal; coi gesuiti scontenti di Clemente XIV che con la bolla *Dominus ac Redemptor noster* li sopprimeva; con gl'intellettuali che disprezzavano la plebe perchè reazionaria e la plebe che odiava gl' intellettuali perchè giacobini. Insomma non vi è un fatto di quel secolo che non sia immediatamente contraddetto e non trovi il suo rovescio. E in questo agitarsi di uomini e di cose, l'arte — a Roma — era come disorientata.

Bisogna però riconoscere che mancano finora studî severi su quel periodo che se non fu floridissimo, pure ebbe artisti che meritano la nostra attenzione e il nostro studio. Ma questa attenzione e questo studio mancano finora. Abbiamo qua e là qualche buona monografia particolare e qualche studio speciale di questo o di quell'artista, ma ci manca l'opera riassuntiva, la sintesi che ci mostri il quadro di quello che fu un'arte che avendo tratto i suoi inizî dal Borromino doveva finire con l'aurora gloriosa del Canova. Ora questa mancanza è tanto più da deplorarsi in quanto Roma

CHIESA DI S. MARIA MAGGIORE — IL BALDACCHINO E LA CONFESSIONE. (Fot. Anderson).

FUGA : CHIESA DELLA MORTE. (Fot. Anderson).

VALVASSORI : PALAZZO DORIA. (Fot. Anderson).

FONTANA DI TREVI.

CHIESA DI S. PIETRO — SEPOLCRO DELLA REGINA CRISTINA.
(Fot. Anderson).

doveva per l'ultima volta essere ancora maestra universale. Perchè non ostante le affermazioni dei critici tedeschi i quali vogliono far derivare il movimento neo-classico dal Mengs quale suggeritore del Winckelmann o degli storici francesi che lo veggono nell'opera del David, la grande rivoluzione estetica della fine del secolo fu rivoluzione tutta romana, nata e maturata qui ed espressa — prima di tutti — dal Piranesi e conclusa più tardi, come vedremo, dal Canova scultore e dal Milizia teorico. Disgraziatamente quello che manca al settecento romano è la grande figura centrale intorno a cui si possano raggruppare i discepoli e l'imitatori. Abbiamo sì, quattro o cinque artisti di grande levatura e fra questi due o tre veramente eccellenti, ma per la maggior parte si tratta di un numero infinito di scultori, d'architetti e di pittori che lavorano nelle chiese e negli edifici pubblici o privati, che non lasciano grande traccia nella storia e nell' evoluzione dell' arte a Roma.

Fra quelli di maggior levatura metto in prima linea Alessandro Galilei, fiorentino, che Clemente XII chiamò a Roma intorno al 1732 dopo aver trascorso la maggior parte della sua vita in Inghilterra. A Londra egli fu aiuto di Sir Cristoforo Wren, colui che poteva vantarsi di aver edificato in Europa la più grande chiesa dopo San Pietro, e sopra tutto di Sir John Vanbrugh che lo impiegò nell'erezione di quel palazzo per il duca di Blenheim, datogli dalla nazione in compenso delle sue vittorie e chiamato dall'Armstrong «una grande opera nazionale». Ora è lecito domandarsi quale parte avesse il Galilei in quella costruzione. Fu egli a suggerire all'architetto inglese certe forme puramente italiane o fu l'architetto inglese nutrito di studî d'arte nostra a influire sull'ulteriore sviluppo del suo stile? Per conto mio sarei propenso a rispondere affermativamente alla prima domanda. La parte centrale del Blenheim Palace la ritroviamo più tardi esattamente riprodotta nella facciata di San Giovanni in Laterano, e questa ha un così schietto sapore d'italianità ed ha così visibili le caratteristiche personali del Galilei che non può lasciar dubbio in proposito. Comunque, il Galilei si accinse ad eseguire la grande facciata della chiesa *mater et caput*, nel 1734, e vi mise ogni sua cura riuscendo a fare opera veramente grandiosa e degna di Roma e della

CHIESA DI S. FRANCESCO A RIPA — MAZZUOLI : MONUMENTO PALLAVICINO.
(Fot. Anderson)

CHIESA DI S. FRANCESCO A RIPA — MAZZUOLI : MONUMENTO A STEFANO PALLAVICINO.
(Fot. Anderson).

CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO — MONUMENTO DELLA PRINCIPESSA ODESCALCHI CHIGI. (Fot. Anderson).

chiesa venerabile a cui era destinata. Vi è in quell'architettura qualcosa di sobrio e di contenuto che conduce a un secolo indietro: ma questo si deve sopra tutto all'origine toscana del suo autore che la naturale parsimonia della pietra serena seppe così nobilmente adattare ai travertini romani. Nel modo in cui risulta, quel porticato che sostiene una loggia coronata di statue, ha qualcosa di così imponente e di così grandioso che sembra veramente indicare esser quella la cattedrale del mondo cattolico. Miracolo tanto più notevole in quanto che sorgeva un giorno di fronte alla campagna romana, contro un orizzonte che non aveva limiti, onde in verità sembrava anche essa opera della natura più che di esseri umani. E anche oggi, circondata come è dalle nuove e brutte costruzioni del quartiere Appio, essa conserva tanta maestà e tanta imponenza, che è ancora uno di quelli spettacoli in cui l'anima trova un infinito riposo.

Un' altra opera del Galilei, in cui si ritrovano le stesse doti d'equilibrio e di sobrietà, è la cappella che egli eseguì sempre a S. Giovanni in Laterano per Clemente XII e per la sua famiglia. Anche questo lavoro è arretrato e ci riporta sotto certi punti di vista alle cappelle papali di Sisto e di Paolo V. Ma vi è una maggiore semplicità nelle linee e un più gran buon gusto signorile nell'impiego dei marmi colorati. La cappella è dedicata a S. Andrea Corsini, che fu un antenato di Clemente XII, è a croce greca e forma un insieme ammirevole di porfido, di marmo bianco e di bronzi dorati, che il Galilei ha saputo adoperare con grande sobrietà. In essa sono varie statue del Cornacchini, del Bracci, del Lironi, di Filippo Valle, sì che può dirsi veramente un museo di scultura settecentesca. La statua del papa, in bronzo, è del Maini e ai suoi piedi sopra un cuscino di pietra specolare posa il triregno anch'esso di bronzo con dorature. Salvo il quadro che è sull'altare, un mosaico del Cristoferi dall'originale di Guido Reni, non vi sono altre pitture: ed è una nota nuova nelle chiese romane dove — anche nei periodi in cui l'arte pittorica era giunta alla sua ultima decadenza — non mancavano i grandi affreschi a decorare la vôlta e le lunette delle pareti. L'ultimo lavoro che abbiamo a Roma, del Galilei, è la facciata di S. Giovanni dei Fiorentini. Per questa facciata Michelangelo aveva lasciato un modello che non potè mai essere eseguito perchè sarebbe costato troppo, ma il Galilei non sembra debba averne tenuto conto, sì che l'attuale architettura è tutta sua, aiutato solo nella parte scultoria essendo le statue che l'adornano opera di Filippo Valle. Come si vede, i lavori dell'ar-

S. MARIA SOPRA MINERVA — MARCHIONNI : MONUMENTO DI BENEDETTO XIII.
(Fot. Anderson).

CHIESA DI S. PIETRO — BRACCI : MONUMENTO DI BENEDETTO XIV.
(Fot. Anderson).

VILLA ALBANI — MENGS : IL PARNASO. (Fot. Anderson).

chitetto fiorentino sono assai scarsi, ed è peccato perchè se egli ce ne avesse lasciato un maggior numero molto probabilmente avrebbero esercitato un'influenza benefica sull'ulteriore svolgimento dell'arte romana. Così come sono, rimangono a sè e ci appariscono quasi come un primo lontano accenno a quelle tendenze e a quelle forme che cinquanta anni dopo avrebbero prodotto il movimento neoclassico.

Il grande lavoratore di quel periodo fu invece Ferdinando Fuga, sotto tanti punti di vista così inferiore al Galilei. Anche lui appartenne a quella schiera di artisti fiorentini che Clemente XII chiamò presso di sè sì che può dirsi anche la Roma settecentesca essere quasi intieramente opera di Toscani. Quando egli giunse a Roma nel 1732 aveva 25 anni: era adunque ancora giovane e in piena attività produttiva. Meno stilizzato del Galilei, si avvicinava più alla maniera del Borromino pur non avendone la geniale fantasia e si compiaceva di caricare le sue architetture con ornati d'ogni genere e statue e attributi araldici che, se considerati partitamente avevano una loro speciale piacevolezza, nell'insieme riuscivano più tosto affastellati e confusi. Suo primo lavoro — cominciato lo stesto anno del suo arrivo — è il pronao di S. Cecilia che egli eseguì per incarico del Cardinale Acquaviva, grande restauratore della chiesa trasteverina: lavoro di troppo scarsa importanza per potersi formulare un giudizio definitivo. Contemporaneamente dava il disegno del sepolcro di Antonio Tanari di cui il Corsini scolpiva il busto. Ma il suo primo lavoro veramente d'importanza fu il palazzo Corsini alla Lungara. Questo palazzo che fu dei Riario e dove abbiam visto morire la Regina Cristina di Svezia, era stato acquistato dal Cardinale Neri Corsini che lo fece ingrandire e restaurare dal Fuga il quale ne fece una cosa nuova e non indegna di Roma, tanto che sotto un certo punto di vista si può considerare come la sua migliore architettura. Quella facciata abbastanza semplice, quel vestibolo di accesso e — soprattutto — quella duplice scala, hanno una grandiosità veramente signorile, mentre la visione che si ha sul parco, dalle finestre posteriori, fa pensare che l'artista fiorentino non doveva aver del tutto dimenticato lo scenario meraviglioso che da palazzo Pitti si apre sui Giardini di Boboli. Meno fortunato è il Palazzo della Consulta, così sovraccarico di ornati come è, d'ogni genere, e le cui facciate — per necessità di spazio — sono come bucherellate da innumerevoli finestre. E qui è acconcio di notare un fatto

che si è ripetuto assai spesso nei vecchi edifici romani, fatto che non si può lasciar passare senza rampogna. Venuta la Consulta in possesso del Governo italiano, questi pensò bene di togliere il grande stemma papale sorretto dalle due figure allegoriche e di sostituirvi quello di Casa Savoia. Ma il bestiale architetto incaricato della sostituzione illogica e inopportuna — chè la storia non si muta abbattendo una statua o scalpellando uno stemma — non ebbe nè meno il buon senso di copiare la sagoma di quello che aveva tolto, onde oggi fra le due forme straordinariamente rococò, si vede la targa araldica del più anodino stile ottocentesco che si possa immaginare.

Gli stessi difetti si possono riscontrare nella facciata che Benedetto XIV ordinò al Fuga nel 1745 per la basilica liberiana. Secondo l'estetica del tempo e — aggiungeremo — per le esigenze delle cerimonie papali, l'antica facciata coi bei mosaici ducenteschi non si prestava alle grandi benedizioni papali: da qui la necessità di avere una loggia come a S. Pietro e come a S. Giovanni. Se non che l'arte del Fuga non poteva competere con quella del Maderno e nè meno con quella del Galilei, onde la nuova facciata, anch'essa troppo sovraccarica di ornati, è grossa senza riuscire ad essere grande e ricca, senza riuscire ad essere sontuosa. Del resto, le opere di questo artista sono numerose a Roma. Compiuta la facciata di Santa Maria Maggiore egli dà a quella stessa chiesa il baldacchino che — pur d'evidente ispirazione berniniana — riesce freddo non ostante il porfido e il bronzo dorato delle sue colonne. Lo ritroviamo in Via Giulia, dove eseguisce la chiesa di Santa Maria della Morte di fianco al palazzo Falconieri mischiando insieme nelle decorazioni — e non sempre con buon gusto — gli attributi araldici di quella famiglia coi simboli funebri da cui la chiesa derivava il nome. Lo troviamo nei restauri dell'Apollinare, che riescono a trasformare la fisionomia dell'architettura primitiva senza pur darle un carattere nuovo e finalmente lo troviamo nella tribuna che Benedetto XIV fece costruire in piazza S. Giovanni in Laterano per preservare i mosaici del Triclinio edificato da Papa Leone in onore del suo grande ospite Carlo Magno. Come si vede ci troviamo di fronte a un numero di opere assai importanti le quali dànno di per loro stesse a quella metà del secolo XVIII la sua fisionomia edilizia.

E gliela dànno anche perchè altri grandi architetti non ne saprei vedere. Nè Paolo Posi — senese — a cui si debbono la chiesa di Santa Caterina in Via Giulia, la cappella di crocera a S. Carlo al Corso e l'abside di S. Maria dell'Anima oltre a un certo numero di monumenti sepolcrali di cui dovrò occuparmi più oltre. E nè meno il Rauzzini, architetto di secondo ordine, che fra il 1725 e il 1730 costruì la chiesetta del Divino

CHIESA E MONASTERO DI S. ANSELMO. (Fot. Alinari).

VILLA ALBANI. (Fot. Anderson).

Amore, quella di Santa Maria della Quercia e l'altra di S. Sisto Vecchio la cui facciata è delle meno estetiche di quante ne abbiamo a Roma e finalmente l'ospedale e la chiesa di San Gallicano, in Trastevere, migliore, questa, anche perchè di più diretta derivazione borrominiana.

L'unico di quel periodo che abbia una sua nota personale e che la filiazione borrominiana sviluppi con un carattere tutto suo è quel Gabriele Valvassori, di cui abbiamo a Roma unico lavoro la grande facciata del palazzo Doria sul Corso, e dico unico lavoro perchè il restauro che egli fece della seconda cappella nella navata di sinistra a S. Maria dell'Orto non è tale da potersi considerare intieramente suo. Nel palazzo però egli dimostra una grande fecondità d'invenzione e una piacevole varietà di motivi ornamentali che vanno dalle colonne di pavonazzetto dei portali alle grate elegantemente disegnate delle finestre; dalla sagoma degli archi alla delicata leggerezza delle decorazioni. Ma col Valvassori si spenge di nuovo la genialità dell'artista, genialità che la gelida correttezza del Vanvitelli, nella parte anteriore di S. Maria degli Angeli non ebbe forza bastante a fare rivivere. È vero che a S. Maria degli Angeli prendeva di petto Michelangelo, e che in certi contatti è difficile uscire con onore.

Le stesse considerazioni che sono state fatte per l'architettura possono più o meno ripetersi per le altre arti. Vi è però un'opera che essendo nè tutta scultura nè tutta architettura tiene un posto centrale nella storia artistica del settecento romano: la Fontana di Trevi. In mancanza di un grande artista che assorba intorno a sè tutta la attività dei suoi tempi, abbiamo una grande opera d'arte che ne riassume tutta l'estetica e chiude veramente l'epoca nella quale è sorta. Perchè la Fontana di Trevi è l'ultima manifestazione intieramente barocca ed è anche l'estrema propaggine berni-

G. B. PIRANESI : ARCO DI TITO (ACQUAFORTE).

VILLA ALBANI — IL COFFEE-HOUSE CON IL GIARDINO. (Fot. Anderson).

niana, tanto berniniana, che il popolo l'attribuisce senz'altro al grande Gian Lorenzo, se bene i lavori di essa siano cominciati circa un mezzo secolo dopo la sua morte. Fu Nicola Salvi, romano, che — vinto il concorso bandito da Clemente XII — ebbe l'onore di dar vita ad un sogno che otto pontefici avevano cullato invano.

I progetti fatti intorno a questa fontana furono molti e tutti comprendevano, oltre la facciata del palazzo, anche la grande mostra da cui doveva sgorgare l'acqua più antica e più popolare di Roma. Un Jacopo Sardini — per esempio — aveva proposto fin dal 1728 di innalzare una grande colonna di fronte al palazzo rinnovato, e sulla colonna una palla con una piramide alla cui base si sarebbero aperte le bocche della fonte. Il Vanvitelli, invece, disegnava un palazzo con due avancorpi e un pianterreno a bugne, con nel centro una abside per contenere una statua e di fronte una esedra in cui si sarebbe dovuta trasportare la colonna antonina. Più grandioso invece e più originale, il progetto di Nicola Salvi piacque a Clemente XII che lo scelse senz'altro. Ma non potè vederlo ultimato, perchè nel 1740 morì e gli sucedette il Lambertini — Benedetto XIV — il quale ordinò che si proseguissero i lavori con la maggiore speditezza possibile. E fu obbedito se bene anche il povero Nicola Salvi morisse, nel 1751, prima di veder compiuta l'opera sua, precedendo di sette anni il Papa, che nè meno lui potè vederla finita. La vide invece compiuta e l'inaugurò — il 24 maggio 1761 — Clemente XIII, Rezzonico, e fu un grande trionfo sia per l'artista morto sia per i suoi collaboratori che gli erano sopravissuti, fra i quali figurava in prima linea quel Pietro Bracci, romano anche lui, che aveva scolpito varie figure, prima fra tutte quella di Nettuno del grande gruppo centrale.

Questo bellissimo monumento alla più pura bellezza di Roma, quella delle sue acque, fu fin dal principio l'orgoglio del popolo e l'ammirazione dei forestieri. E — inutile dirlo — anch'esso fu causa d'infinite leggende come quella secondo la quale bisogna gettare una moneta nella vasca prima di partir da Roma per essere sicuri di ritornare — ed è ancora seguita dagli innumerevoli visitatori ; come quella che se due fidanzati bevono l'acqua che sgorga dalla fontanella laterale e poi rompono il bicchiere nel quale hanno bevuto sono sicuri di non dimenticarsi mai più qualunque possa essere la lontananza che li separi, come quella che narra come il grande vaso il quale sorge sul parapetto a destra di chi guarda, fosse fatto fare in una notte dal Salvi stesso, per parare

la vista a certi clienti di una farmacia che si apriva nel pian terreno dell' attuale palazzo Castellani e che seguivano gli artisti al loro lavoro, beffeggiandoli e criticando quel che stavano facendo. Storielle e leggende che sono comuni a tutti i più insigni monumenti di Roma e che giovano a dimostrare come essi vivano veramente la vita stessa della città.

Ho citato il nome di Pietro Bracci come quello dell'autore del gruppo centrale di Nettuno, e Pietro Bracci fu tra i pochissimi scultori dell'epoca il cui nome meriti di essere ricordato con onore. Nato a Roma il 16 luglio del 1700 — dodici anni dopo, cioè, la morte del Bernini, di cui taluno lo vuol far passare per discepolo — studiò i primi elementi di disegno col padre che era buon scultore in legno, e più tardi andò nella bottega del Rusconi, che in quelli anni stava facendo statue e monumenti funebri nelle varie chiese di Roma. Ma della sua vita si sa poco e nè meno Costanza Gradara che recentemente ne ha scritto la biografia traendone gli elementi dall'archivio della famiglia Bracci, è riuscita a farci sapere qualcosa di più di quanto l'Azzarelli aveva scritto nel suo elogio. Ma questa biografia è interessante, per il diario delle sue opere, che la Gradara riproduce in appendice. Da questo s'impara che il suo primo lavoro sono i due busti di Benedetto XIII e del Cardinale Paolucci, che egli scolpì nel 1725 per la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo sul Celio e che il suo primo monumento « ideato, architettato e scolpito da sè medesimo », come egli dice, è quello del detto Cardinale Paolucci in San Marcello. E questo monumento è interessante perchè riproduce il tipo allora corrente: un angelo, una fama, una figura allegorica qualunque, che sopra un fondo il quale varia da una piramide ad un frontale di stile barocco, da un'urna ad un panneggiamento, sostiene un medaglione con dentro il ritratto del defunto. Questo motivo lo ritroviamo, fra le opere del Bracci, nel monumento dei due Zampaio a S. Antonio dei Portoghesi e in quello del Cardinale Calcagnile a S. Andrea delle Fratte; nel monumento al Cardinale Millo in San Crisogono e in quello del Cardinale Imperiali a S. Agostino. Si può dire che quello sia il tema obbligato sul quale si esercita la fantasia degli artisti, tema suggerito dalla facciata borrominiana di San Carlino, e riprodotto dovunque come una variazione musicale. Così lo fa suo il Mazzuoli nel sepolcro Pallavicino a San Francesco a Ripa e lo fa

TEMPIETTO NEL LAGO DI VILLA BORGHESE.

VILLA BORGHESE — UNTERBERGER: FONTANA DEI CAVALLI MARINI.

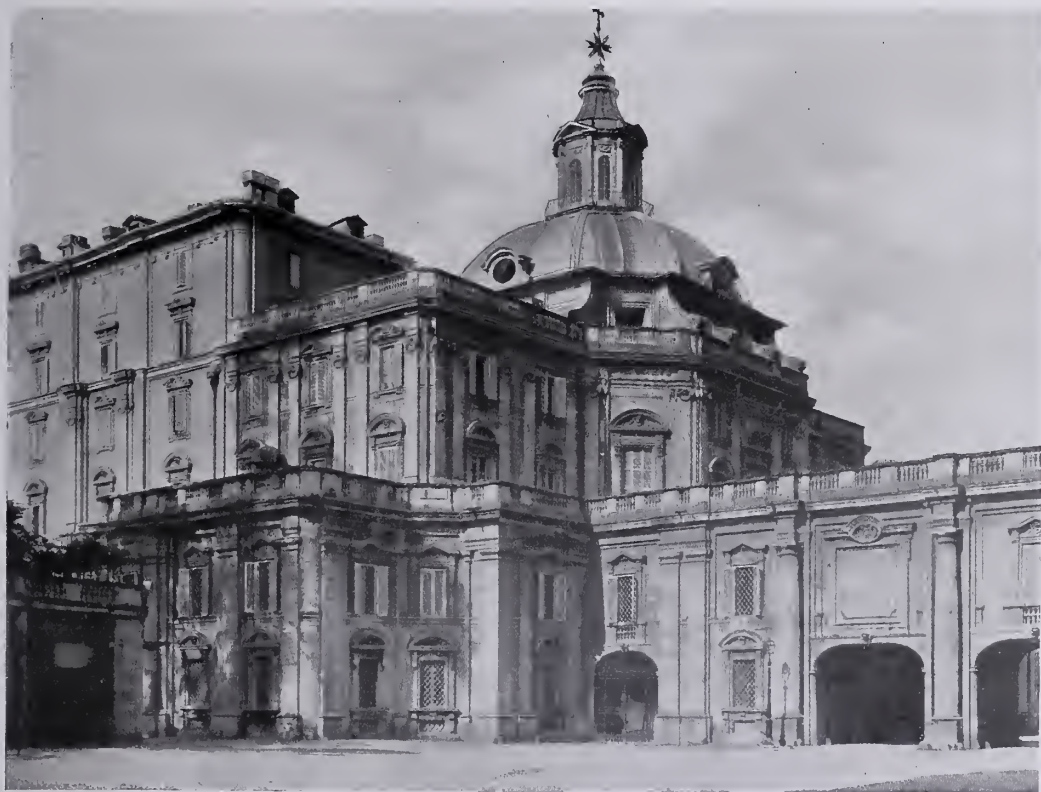
suo Pier Paolo Posi nel monumento a Maria Clementina Sobieska in San Pietro. Questo Posi spinge poi tant'oltre la sua fantasia, che in Santa Maria del Popolo ci dà quel bizzarro monumento alla principessa Odescalchi-Chigi, in cui sopra un grande panneggiamento di rosso dei Pirenei, gli attributi araldici — monti, quercie, leone ed aquila — acquistano una forma verista mentre il medaglione col profilo della morta rappresenta un gigantesco cammeo in pietra specolare e marmo bianco!

Del resto la scultura di quel tempo aveva qualcosa di morbido — di *mièvre* direbbero i francesi — che tende più che può a truccare la materia per farla sembrare diversa da quella che è. Le statue sono lucidate come specchi, i marmi colorati si trasformano in panneggiamenti o in nuvole di fumo, il bronzo è dorato e si piega alle più minuziose rappresentazioni.

E tutte le arti contribuiscono a quella assurda trasformazione della materia. I medaglioni qualche volta sono dipinti a olio sulla lavagna e cercano di somigliare

SCALINATA DELLA TRINITÀ DEI MONTI. (Fot. Anderson).

a miniature — come quello anonimo del Cardinale Portocarrero a S. Maria del Priorato Qualche volta sono musivi come quello che Ignazio Stern disegnò per il sepolcro della Sobieska. Tal'altra volta poi rappresentano cammei dove il profilo in marmo bianco si delinea sulle pietre dure più preziose. E più frequentemente sono bassorilievi come nella maggior parte di quelli già citati del Bracci. Sì che si può dire che i soli monumenti i quali conservino ancora la tradizione antica, e derivino pur sempre dalle due forme lasciateci dal Della Porta o dal Bernini, sono i monumenti dei papi: quello che a punto il Bracci fece per Benedetto XIII in Santa Maria sopra Minerva e dove pure sull'organismo tradizionale apporta la fortunata innovazione del papa in atto di pregare, innovazione seguita da molti artisti e giunta fino ai giorni nostri; quello già citato di Clemente XII e l'altro ancora del Bracci, di Benedetto XIV, il quale a traverso la teatralità del movimento conserva la correttezza e la linea dei sepolcri antichi. Si debbono dunque al Bracci gli ultimi monumenti papali dell'arte barocca: ancora qualche anno e Antonio Canova lancerà dalla tomba di Clemente XIV il primo appello dell'arte nuova.

Abbiamo veduto come, ispirandosi al Borromino, l'architettura settecentesca rifuggisse dalle grandi decorazioni murali e agli affreschi dei secoli precedenti preferisse il candore uniforme degli stucchi e del bianco di calce. Forse per questo la pittura del secolo XVIII non ebbe a Roma grandi rappresentanti di decorazioni a fresco; eseguite in quell'epoca se ne hanno poche, specie nelle chiese, e queste — singolare a dirsi — dovute il più delle volte ad artisti stranieri. Così quell'arte eminentemente italiana veniva esercitata da pittori di Francia e di Germania, onde abbiamo Raffaele Mengs di Aussig in Boemia, che era venuto a stabilirsi a Roma col padre incaricato

SACRESTIA DI S. PIETRO — ESTERNO. (Fot. Anderson).

PALAZZO BRASCHI E MONUMENTO A MARCO MINGHETTI. Fot. Anderson).

di copiare le opere di Raffaello per Augusto III di Sassonia e abbiamo anche Lorenzo Pecheux di Lione, che fu suo scolaro o — più esattamente forse — suo seguace. A questi due artisti si debbono le due opere più importanti di Roma: la vôlta di Sant'Eusebio, dove il primo dipinse l'apoteosi del Santo, e l'abside di S. Caterina da Siena, dove il secondo eseguì il grande affresco in gloria della Santa. Più tardi il Mengs dipinse anche il *Parnaso* nella Villa che il Cardinale Albani si era fatto edificare sulla via Salara, e quel suo affresco parve un appello di guerra, vedremo più oltre in qual modo. Ma oramai la pittura era limitata al quadro di cavalletto: alle vedute vivacissime del Pannini, alle scenette mitologiche del Locatelli e — soprattutto — alle grandi tele di Pompeo Batoni, per le quali fu veramente considerato l'ultimo dei grandi pittori italiani. Di lui a Roma rimane la grande decorazione della Galleria Colonna, che è tutta una festevolezza di colori chiari e piacevoli, di luci opaline, di rasi, di velluti, di fiori. E di lui rimangono ritratti deliziosissimi nei quali i tessuti acquistano la morbidezza della verità e i volti la leggiadria di quello scorcio del settecento che sembra voglia in una suprema sfida ostentare un'ultima volta tutto il lusso, tutta la grazia, tutta l'eleganza che stavano oramai per essere sommerse in un mare di sangue. E il Batoni fu veramente l'artista di quella società moribonda, abbastanza scettico per non credere alle innovazioni predicate dal Mengs, abbastanza artista per capirle ed apprezzarle allorchè trionfarono tanto che morendo mandò a regalare la sua tavolozza al David che oramai col grande quadro degli Orazî aveva rotto tutte le tradizioni dell'arte batoniana.

Siamo arrivati così ad un punto veramente singolare in cui ci troviamo di fronte ad un artista il quale — pur essendo un semplice incisore — e un architetto occasionale,

PALAZZO BRASCHI — LO SCALONE. (Fot. Alinari).

doveva esercitare una così profonda influenza nell'evoluzione estetica del tempo suo. Intendo parlare di Giovan Battista Piranesi. Questo artista veneziano era giunto a Roma nel 1738, a pena diciottenne e si era messo a studiare col Vasi, col Valeriani e con lo Scalfarotto. Ma col Vasi non rimase a lungo : gelosia da parte del vecchio artista verso il giovane discepolo, carattere insofferente di questi verso il maestro ; il fatto sta che si separarono e il Piranesi prese liberamente la sua via. Non è qui il mio compito, nè il luogo di narrare gli eventi della vita di Gian Battista Piranesi. Una sola osservazione mi sarà concessa di fare ed è che mentre egli nella visione romana era ancora così fantasiosamente settecentesco, onde i suoi ruderi si coprono di una vegetazione quasi tropicale e le sue strade si animano dei più vivi personaggi della Corte e delle osterie e le sue carceri immaginose par che risuscitino la grandiosità del Bernini sulla elegante fantasia del Borromino, nello studio dell' anticaglie più minute è già un precursore. La sua serie intitolata *Diverse maniere di decorare camini ed ogni altra parte degli edifizî desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, Greca e Romana* è del 1769 : quell'opera doveva suscitare in Francia lo stile Luigi XVI e in Inghilterra le decorazioni di Adams e i mobili di Chippendale. Non importa derivare l'egizianismo del primo impero dalla spedizione napoleonica, o le prime ghirlande e gl'imperatori così cari ai decoratori di Luigi XVI ad un capriccio di artisti francesi oramai stanchi del rococò del « Bien aimé » : il Piranesi aveva già prevenuto e gli uni e gli altri e nel suo volume si trovano di già i modelli che diverranno popolari nel mondo. Ma non basta. Nel 1765, il Cardinale Rezzonico, protettore dell'Ordine di Malta, lo aveva incaricato di decorare la piazzetta che si trova d'innanzi alla Villa del Priorato sull'Aventino e di rifare dalle fondamenta la chiesuola di Santa Maria Aventina, che a quel

PINCIO — LOGGIATO. (Fot. Anderson).

Priorato serviva di cappella. Ora, se nell'interno della chiesa, tutta bianca senz'altro ornamento che i suoi stucchi e con un altare che raffigura un grande paniere di rose, egli è ancora borrominiano e settecentesco, nella facciata e negli ornati della piazza è già un artista che avrebbe potuto essere di moda mezzo secolo dopo. Quelle linee dritte e semplici dell'urna, quei bassorilievi di turcassi, di sciabole, di elmi e di cannoni dell'altra sono già «primo impero» e bisogna salire con divozione il bel colle romano per trovarsi di fronte, prima di Raffaele Mengs, prima di Antonio Canova, prima di Luigi David e prima di Gavin Hamilton — come si vede, tutte le nazioni d'Europa vi sono rappresentate — a quello che sarà tra poco il neoclassicismo.

A quella fine di secolo si debbono anche ascrivere una serie di giardini e di ville che compiranno il duplice anello di verdura dal quale un tempo era circondata la

PIRANESI: BASSORILIEVO — ARMI DI TERRA E DI MARE. (Fot. Martinelli).

città. Già la Villa Borghese si era andata ingrandendo e mentre tutta una serie di valli e di boschi andava digradando fino alle rovine di Muro Torto, l'architetto Asprucci creava nel giardino segreto il suo delizioso tempio di Esculapio a specchio di un lago ombreggiato da alberi tropicali e ornato di statue decorative del Pacetti, e lo scultore trentino Unterberger immaginava l'elegante fontana detta dei Cavalli marini, che ottenne un così vivo plauso fin da quando fu scoperta, da entrare anch'essa — nella mente del popolo romano — fra le opere del Bernini, di cui molti ritengono tuttora che ella sia. Contemporaneamente il cardinale Flavio Chigi si faceva costruire il delizioso casino al bivio di Ponte Salaro, casino che venne detto di Bello Sguardo e che ancora sussiste fra tante vandaliche rovine, mentre l'Albani, per suggerimento del Winckelmann, creava la sua bella Villa fuori di Porta Salaria, che doveva divenire uno dei più interessanti musei di Roma, non solo per le opere che conteneva ma anche per il criterio onde le aveva scelte e ordinate il trattatista dell'estetica nuova e della nuova critica d'arte. Questa villa che è opera di quello stesso Carlo Marchionni che vedremo incaricato di costruire la nuova Sacrestia di San Pietro, con le sue belle fontane, il suo ninfeo elegante, le sue architetture di

CHIESA DI S. PANTALEO. (Fot. Martinelli).

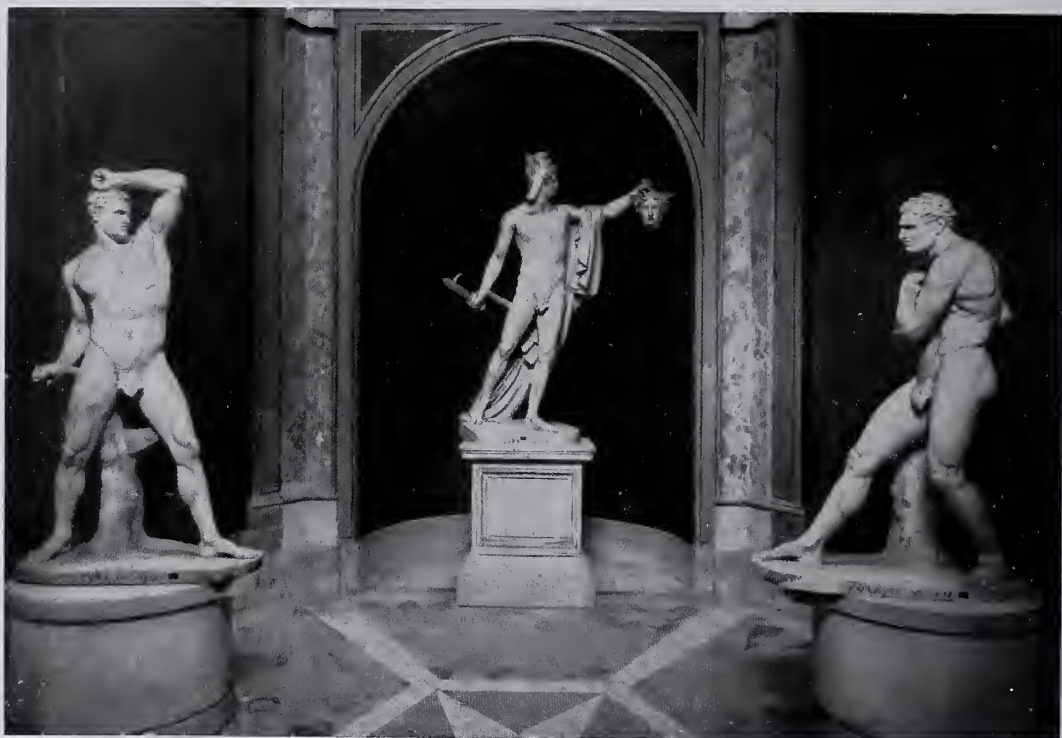
GIARDINO PUBBLICO DEL PINCIO — LA VASCA COL MOSÈ SALVATO DALLE ACQUE. (Fot. Alinari).

TORRIONE SUL PONTE MILVIO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

mortelle i suoi portici, i suoi padiglioni, appare veramente come un supremo sogno di quel settecento giocondo e grazioso, pronto a imbarcarsi sopra qualche navicella d'avorio per una misteriosa isola di Citera, e ignaro a quali naufragi sarebbe andato incontro.

Quella fine di secolo ha però due monumenti che direi quasi rappresentativi. Già Pio Specchi aveva tracciato, per salire alla Trinità dei Monti, quella miracolosa scalea, che con le sue linee rientranti, le sue gradinate curve o convesse, le sue balaustre, le sue decorazioni è come il supremo trionfo della tradizione borrominiana. Ed ecco che nel 1776, Pio VI, quasi a sciogliere un voto del suo predecessore, decideva di atterrare la chiesupola di S. Maria della Febbre, che serviva di Sacrestia alla Basilica Vaticana e di erigerne una nuova in un nuovo edificio. Architetto di questo edificio fu Carlo Marchionni, che in una bellissima invenzione componeva nel più superbo dei sepolcri la moribonda arte barocca. Quegli archi la cui sagoma sembra derivata dalle botteghe di Propaganda Fide ; quelle balaustre, quelle fontane, compongono la meravigliosa città cattolica annidantesi fra le rientranze, i giardini e le sagome su-

CHIESA DI S. PIETRO — ANTONIO CANOVA: MONUMENTO A CLEMENTE XIV.

perbe dell'abside Vaticana. È un grande stile che muore: e mentre il Cornacchini imita nel suo Carlo Magno il Costantino berniniano, il Marchionni compone un bel sudario di marmi e di travertini ad un'arte oramai giunta al suo anelito supremo. Ed in fatti, lo stesso pontefice ordinava quasi contemporaneamente all'architetto Morelli di rifare — là dove sorgeva il palazzo dei principi Orsini dove aveva trascorso gli ultimi anni ed era morta quella viva incarnazione del secolo che fu la « princesse

MUSEO VATICANO — GABINETTO DI CANOVA COL PERSEO E I DUE PUGILATORI. (Fot. Alinari).

des Ursins » — un grande palazzo per i suoi congiunti. Il palazzo sorse ed è il palazzo Braschi, con la sua fredda facciata imponente, con quella sua scala meravigliosa, dalle linee rette, dalla sontuosità veramente romana che fa pensare ai prossimi trionfi imperiali e alle prossime eleganze neoclassiche della Corte napoleonica. Oramai la battaglia è vinta e fra qualche anno — nel 1784, cioè — Antonio Canova presenterà al mondo la sua giovinezza trionfante col grande sepolcro marmoreo di Clemente XIV.

VI.

Il 20 marzo del 1811, una berlina da viaggio che recava i segni della lunga strada percorsa si fermava d'innanzi alla porta del palazzo del Quirinale e ne scendeva il signor Marziale Daru, rappresentante dell'Imperatore Napoleone e suo amministratore dei beni alla Corona. Egli veniva a Roma con poteri assai vasti e con il compito preciso d'incamerare gallerie, musei, palazzi pubblici e biblioteche e di preparare gli alloggi per il suo grande signore che doveva venire a farsi incoronare come un Carlomagno redivivo. E subito a pena installato chiamò a se gli artisti per sentire quello che avrebbe potuto fare per assolvere la sua missione. Del responso di questi artisti abbiamo varî documenti, ma il più singolare di tutti è quello dell'architetto Perosini, il quale, tutto preso da una specie di furore dionisiaco, sottometteva al *missus dominicus* niente meno che questo piano : creare un palazzo gigantesco che avrebbe dovuto avere il suo centro sul Campidoglio e di là distendersi dalla piazza Colonna al Colosseo e di cui il palazzo Venezia sarebbe stata una dipendenza, l'Aracoeli, la cappella privata e il Foro romano il cortile interno : tre rioni di Roma inglobati in questo edificio che avrebbe spiegato una innumerevole quantità di portici di gallerie e di scale di marmo. Fortunatamente la spesa parve troppo grande e ancora una volta la man-

canza di denaro salvò Roma da una irrimediabile distruzione. Scartato il progetto Perosini e con il suo quello degli altri interrogati il Daru si rivolse all'architetto Stern, nominato architetto dei palazzi imperiali, e gli dette l'incarico di approntare per l'Imperatore il palazzo pontificio del Quirinale. Esistono negli archivi francesi i piani e le proposte dello Stern, piani e proposte che dimostrano in quale stato si trovasse il grande edificio papale: pavimenti sconnessi, finestre che non chiudevano, mura scrostate, architravi pericolanti, senza aggiungere che mancavano i mobili e le supellettili d'ogni genere. Con tutto ciò il 20 giugno di quello stesso 1811, l'architetto si mise all'opera ed i lavori furono incominciati, lavori anche questi non indifferenti perchè nel progetto approvato si trattava di riunire il Quirinale alla Consulta con un cavalcavia e con un altro cavalcavia, oltrepassando le Quattro Fontane, appropriarsi dei giardini dei Barberini e giungere così fino a Santa Susanna che in tal modo diveniva cappella agreste del nuovo parco, mentre dal lato di Trevi si raggiungeva la Panetteria, riducendo a parrocchia imperiale la chiesa di S. Vincenzo e Anastasio. Come si vede gli architetti napoleonici vedevano in grande ed è a questa grandezza che si deve la salvezza di Roma. Perchè, incominciati i lavori, non si ottenne altro risultato che un restauro generale del palazzo, le sue decorazioni interne, di cui la maggior parte sussistono ancora, e un sontuoso ammobiliamento che alla caduta dell'Impero andò più o meno disperso. Del resto Napoleone avendo commesso varî errori d'incomprensione si era alienato l'animo dei romani, vietandosi così la possibilità di ottenere quel trionfo che egli si riprometteva se avesse un giorno abitato la sua capitale come il « buon Traiano ».

Ma se il disegno di un grande palazzo imperiale dovette necessariamente svanire, altri segni visibili del suo interessamento per Roma dovevano realizzarsi e rimanere e — primo fra tutti — la piazza del Popolo e il Pincio. Bisogna dire che per la sistemazione di questa grande piazza egli aveva trovato l' ultimo architetto di genio che abbia saputo dare un carattere suo alla città: Giuseppe Valadier. Costui era nato a Roma da parenti che pur risiedendovi già da due generazioni avevano serbato la nazionalità francese, sì che i loro matrimonî e le loro morti erano registrate nella parrocchia nazionale di San Luigi dei Francesi. Ma Giuseppe era romanissimo e divoto a Pio VI che aveva creato nobile suo padre e che largheggiava con lui d'ogni favore e spesso — tornando dal roccolo della sua villetta sulla Via Flaminia — si fermava a visitarlo nel suo studio di Via Babuino. Il che, però, non gl' impedì di accettare le proposte dell'Imperatore e di mettersi volonterosamente al suo servizio. D'altronde il disegno di come la piazza del Popolo avrebbe potuto trasformarsi era germogliato da lunga data nello spirito del Valadier. Abbiamo infatti un suo primo disegno, datato dal

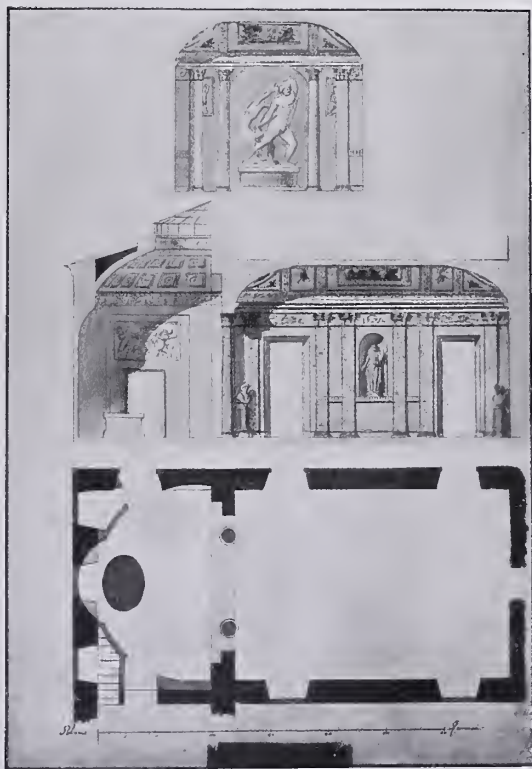
CHIESA DEI SS. APOSTOLI.
A. CANOVA: MONUMENTO A VOLPATO.
(Fot. Alinari).

GALLERIA D'ARTE MODERNA — CANOVA : ERCOLE CHE SCAGLIA IN MARE LICA.

(Fot. Alinari).

1794, in cui egli propone di rettificare la piazza allora occupata da un lato dalla vigna del Convento agostiniano di Santa Maria del Popolo e dall'altro da un posto di soldati e da una quantità di casupole, adibite ad uso di stallatico, di osterie e di rimesse che non erano più del tutto campagnuole ma non erano ancora cittadine. Il Valadier si proponeva, nel suo disegno, di costruirvi invece due grandi caserme l' una di fronte all'altra che avrebbero dovuto alloggiare 1000 uomini di cui 500 fanti e 500 cavalieri. La piazza si trasformava così in un grande rettangolo irregolare che dalla porta Flaminia andava allargandosi successivamente verso Via Ripetta e il Babuino. I due grandi edifici avrebbero avuto una facciata uniforme, sì che la

piazza sarebbe stata un monumento concepito in quello stile classicizzante che già andava prendendo voga. E perchè tutto l'insieme avesse una perfetta armonia egli proponeva di togliere la facciata quattrocentesca di S. Maria del Popolo, che avrebbe applicato sulla incompiuta chiesa di San Rocco in Via Ripetta e di rifarne una esatta simmetria con un edificio di contro che sarebbe servito ai comandi delle due caserme. Ma un più grande cambiamento riservava all'obelisco di Sisto V. Questo avrebbe dovuto essere innalzato sotto un arco grandioso, a traverso il quale si sarebbe veduto da un lato il Corso fino a Piazza Venezia, dall'altro la Via Flaminia fino a Ponte Molle. Di questo progetto — racconta il Ciampi nella sua «Vita del Valadier» — egli avrebbe fatto un modellino in legno che avrebbe poi regalato all'Accademia di San Luca. Ma Thomas Ashby, il dotto istoriografo delle vicende di Piazza del Popolo, non ne fa menzione e di quello non vi è accenno nel disegno originale del '94 che è stato riprodotto dalla calcografia Romana e nè meno in un altro disegno di qualche anno posteriore attualmente nella raccolta del defunto barone de Bildt.

Questa proposta del Valadier non fu del tutto respinta, ma nel mentre si stava trattando in proposito sopravvennero le note vicende politiche e la successiva repubblica franco-romana, onde non si parlò più di sistemare in un modo qualunque la piazza del Popolo e il nostro architetto non ebbe più molto da fare. Lo ritroviamo invece nel 1800, allorquando per l'arrivo di Pio VII eletto nel conclave di Venezia, egli dovette restaurare il Ponte Milvio per cui il pontefice sarebbe passato. Allora egli trasformò la cadente torricella di Alessandro VI nel torrione attuale a cui dette la forma di un arco di trionfo. Ma la sistemazione di Piazza del Popolo fu ripresa da lui con ardore quando passata Roma sotto il governo imperiale, Napoleone decise di farne la seconda capitale bellissima dei suoi vasti dominî.
Il nuovo progetto è del 1813 e in esso, oltre a dare alla piazza una forma circolare, prevede la trasformazione della Vigna degli Agostiniani in pubblico passeggio, tanto più necessario — faceva osservare il Valadier al Tournon prefetto di Roma — in quanto che esso mancava ai Romani i quali non avevano altre ville se non quelle che la generosità dei principi romani metteva a loro disposizione. La piazza è dunque circolare, ma a un solo emiciclo, quello del Pincio: l'altro è formato da un'alberata dietro la quale si provvede a una larga piantagione di alberi, sì da formare un giardino che scendendo alle rive del Tevere e proseguendo per la passeggiata di Ripetta sarebbe dovuto arrivare al porto e di là proseguendo sempre lungo la spiaggia tiberina al Ponte Sant'Angelo, degno ingresso al Mausoleo d'Adriano. Il progetto piacque e i lavori furono incominciati. Con la grandiosità che era del tempo, questi non sarebbero stati che un principio, già che il Valadier si proponeva di dotar Roma di un grande parco pubblico il quale dalla porta del Popolo, conglobando i Parioli, doveva finire a Ponte Milvio. In esso sarebbero stati casini,

SALA DI ERCOLE E LICA, GIÀ NEL PALAZZO TORLONIA.
(Fot. Martinelli).

STUDIO DEL CANOVA A S. GIACOMO DEGL'INCURABILI.
(Fot. Martinelli).

come centro di una piazza alberata, «coffee-house», il Tempietto del Vignola, fontane e giuochi d'acqua d'ogni genere: e bisogna riconoscere che fu un peccato se non si potè eseguire. Ma si era alla vigilia del 1814 e la caduta di Napoleone doveva sospendere ogni cosa. Fortunatamente Pio VII — persuaso dal Valadier che si era immediatamente voltato al governo pontificio, come quei lavori avrebbero giovato a limitare la disoccupazione che era grande e minacciosa — lo incaricò di proseguire la già incominciata sistemazione di Piazza del Popolo e del Pincio. Al disegno primitivo furono apportate talune modificazioni e finalmente nel 1816 si ebbe il progetto definitivo che comprendeva un secondo emiciclo e un palazzetto per le esposizioni di Belle Arti che fino allora si erano tenute nelle varie chiese e più specialmente il Pantheon sede dell'Accademia dei Virtuosi che dal tempio romano prendevano il nome.

Così come venne compiuta, la passeggiata del Pincio rimane anche oggi una delle opere più caratteristiche di quello stile neoclassico, che la fortuna imperiale di Napoleone doveva far suo. Nè meno in Francia esiste un insieme così armonicamente perfetto dalle quattro statue delle stagioni che vigilano le due porte di ingresso — la Primavera è dello Gnaccarini, l'Estate del Laboureur, l'Autunno dello Stocchi e l'Inverno del Baini — fino all'elegante casino che ne corona l'altura, con quei suoi trofei, quei suoi prigionieri di guerra, quelle sue colonne rostrate, quelle sue statue allegoriche, tutto è intonato allo stile generale di quel giardino che pur essendo piccolo il genio del Valadier ha saputo far supporre di una vastità inesistente. La grande terrazza da cui si gode una delle più mirabili vedute che un artista possa sognare, la fontana del Mosè che lo Gnaccarini immaginò con tanta compostezza

LA TOMBA DI JOHN KEATS.

classicizzante; il grande bassorilievo dello Stocchi sotto cui v'è un sedile sorretto da grifi che sembra aspetti le eleganti in costume e in veste leggera di mussolina, per fino il piccolo obelisco che Pio VII volle fosse innalzato nel piazzaletto centrale, tutto quanto forma un esemplare unico al mondo che dà a quel quartiere di Roma una sua fisionomia particolare. Pio VII ha inciso il suo nome, come è d'uso, su tutto quell'insieme di monumenti, di statue e di edifici e lo ha inciso perchè a lui toccava di condurlo a fine. Ma esso è anche oggi nello spirito e nell'esecuzione intieramente Napoleonico ed è un peccato che nulla ricordi il nome di colui che aveva preso Roma come la mèta del suo sogno imperiale e l'aveva data in dono a suo figlio come la cosa più cara che avesse nel suo dominio.

PORTICO DI VEIO, IN PIAZZA COLONNA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il Pincio fu veramente l'opera fondamentale del Valadier, al quale si debbono inoltre la maggior parte delle case di via del Babuino, la facciata della chiesa di San Rocco a via Ripetta e l'altra di San Pantaleo, di fronte al palazzo Braschi sull'attuale corso Vittorio Emanuele. A lui si deve anche il rifacimento del Teatro Valle che fino allora era di legno e esposto a tutti i pericoli dell' incendio. Anche qui in uno spazio molto ristretto, seppe trovare motivi nuovi ed ingegnosissimi di organismo e di decorazione ma non fu senza amarezze per lui. Perchè nel corso dei lavori essendo caduto il palcoscenico, egli fu chiamato in giudizio dal proprietario marchese Capranica, ed ebbe a sopportare non poche vessazioni, tanto più che proprio in quelli anni, avendo egli proposto di ricostruire la basilica di San Paolo andata a fuoco, sopra un piano assolutamente nuovo e con una pianta a croce greca, prevalse l'opinione del Fea che voleva la Basilica riedificata come era prima dell' incendio, onde il Valadier si ritrasse e non prese più parte a pubbliche competizioni.

Ma se Roma aveva trovato con lui il suo grande architetto rinnovatore, aveva in Antonio Canova l'ultimo di quei genî universali che avevano resa illustre nel mondo l'arte italiana. A Roma era giunto nel 1779 non ancora ventitreenne e aveva trovato alloggio prima nella sede stessa dell'ambasciata a Palazzo di Venezia e più tardi nel vicino convento di San Romualdo, oggi distrutto per l'allargamento della via del Plebiscito. E a Roma aveva trovato appoggi cordialissimi sia dal rappresentante stesso della repubblica veneta, sia presso gli artisti fra i quali primissimi il pittore scozzese Gavin Hamilton, il quale stava allora dipingendo con nuovo senso d'arte grandi scene della storia romana, e quell'incisore Volpato che lo raccomandò caldamente presso gli eredi del Ganganelli e gli fece ottenere il monumento a Clemente XIV nella chiesa degli Apostoli. Quando questo monumento fu scoperto — nel 1787 — fu, come già abbiamo

PORTO DI RIPAGRANDE. (Fot. Anderson).

visto, un trionfo. Esso riassumeva in sè le nuove tendenze classicizzanti e iniziava talmente una via diversa nel cammino dell'arte, che il Milizia — critico acerbo e spesso ingiusto di ogni sopravvivenza barocca — ebbe a proclamarlo la più grande opera del secolo. Da allora la fortuna del Canova non ebbe più limiti e sembrò culminare in quell'altro monumento funebre che egli eseguì per Clemente XIII nella basilica Vaticana. Qui le teorie classiche hanno oramai raggiunto il loro apice nelle due figure della Religione e del Genietto seduto sui gradini della tomba: figure perfettamente stilistiche e supremamente glaciali, che contrastano in modo così singolare con la figura del pontefice. E qui è bene osservare come in questi due monumenti il dissidio fra « il parlar dei moderni e il sermon prisco » sussista in modo visibilissimo. Chè mentre le figure allegoriche dell'uno e dell'altro sepolcro — meno in quello del Ganganelli, più in questo del Rezzonico — si avvicinano al nuovo modo di concepire la forma d'arte, le statue dei due pontefici appartengono ancora al periodo precedente e potrebbero trovarsi — senza troppo grandi stridori — su qualsiasi monumento settecentesco. Bisogna dire che da un tal fatto deriva una più caratteristica somiglianza, quella somiglianza che fu così profonda in tutti i ritratti del Canova, da quello di

Pio VI orante nella confessione di San Pietro, a quello così malinconicamente sereno del suo successore nella protomoteca del Campidoglio; da quello della *Napoleonis mater* a quello della Regina Ortensia giovine — oggi nel Museo Napoleonico di Roma — e di tale squisita semplicità che sembra vivere di una vita immortale.

La famiglia di Napoleone fu — per il Canova — fecondissima di capolavori. La grande statua dell'Imperatore che è a Brera — il gesso, rimasto a palazzo Bonaparte a « Madame Mère » appartiene oggi al marchese Piero Misciatelli che levandolo dal nicchione delle scale dove deperiva miseramente gli ha dato una sede più degna in una sala del suo appartamento al primo piano —; la statua di Letizia, oggi

BASILICA DI S. PAOLO. (Fot. Anderson).

in Inghilterra, che egli ha voluto rappresentare nell'atteggiamento dell'Agrippina del Campidoglio; quella di Maria Luigia a Parma in aspetto di Concordia; i molti busti di Luciano e della sua famiglia e quella *Venere Vittoriosa* per la quale posò Paolina Bonaparte e intorno alla quale sorsero tante leggende. La sorella di Napoleone aveva a Roma quel che si dice *une mauvaise presse.* Casa Borghese considerava quel matrimonio come una macchia sullo scudo famigliare e l'aristocrazia la riteneva più o meno come un'intrusa. Il popolo poi non sapeva perdonarle le devastazioni napoleoniche e se non l'accusava apertamente delle spogliazioni imposte dal trattato di Tolentino, non sapeva perdonarle la vendita più o meno volontaria che il marito suo aveva fatto all'Imperatore delle proprie collezioni d'arte, tanto che un giorno Pasquino fece trovare scritto sul palazzetto della Villa Borghese *Paulus fecit Paulina defecit.* Così quando ella posò quasi ignuda per la Venere Vittoriosa si disse subito

BASILICA DI S. PAOLO — INTERNO. (Fot. Alinari).

per Roma che la principessa aveva risposto a chi le dimandava se avesse sofferto molto a posare d'innanzi all'artista in quel costume: « Lo studio era così ben scaldato! » Ma questa non è forse la versione esatta, chè sembra ella avesse detto: « Oh con Canova non c'era nessun pericolo », alludendo alla castità della vita di lui, castità intorno alla quale molti si sono affannati senza intieramente sollevare il velo che la ricuopre. Perchè è un fatto che fidanzato con la figlia del Volpato la vigilia del suo matrimonio ruppe ogni fidanzamento dopo un lungo colloquio col padre di lei, rottura che non produsse nessuno screzio fra i due uomini che rimasero più amici di prima. Ed è altro fatto l'amicizia puramente platonica — e non avrebbe potuto essere diversa — con la bellissima madame Récamier, la quale fu più volte sua ospite nell'appartamento che egli teneva ad Albano per i mesi di villeggiatura. Per la « divina Giulietta » egli anzi fece due busti: ma a lei non piacquero. Piacquero anzi tanto poco che per questo apprezzamento negativo di un'opera d'arte fatta con tanto amore, vi fu fra i due un raffreddamento che durò fino alla morte dell'artista.

Tutto ciò, del resto, non influiva menomamente sulla sua attività artistica. Aveva a pena terminati i monumenti papali che la Basilica Vaticana vedeva un'altra opera sua: il grande cenotafio per Giacomo III d'Inghilterra e per i suoi due figli il principe Carlo e il Cardinale duca di York. Il triste sovrano, che gli storici chiamano *the old pretender* e che i romani chiamavano *er re de quà*, per distinguerlo dal « re di là » che era il regnante sovrano d'Inghilterra, era morto nel palazzo Muti, ai SS. Apostoli, dove il papa continuava a tributargli onori sovrani che rifiutò costantemente ai suoi figli. Morto e mancando i denari necessarî a compiere i lavori del suo monumento, fu Giorgio IV in persona che completò la somma e finì di pagare le spese contratte per quel grande sepolcro che non è forse tra le più belle opere di Canova.

Più bella invece, nella sua piccolezza, è la tomba che egli eresse nel portico degli Apostoli al suo amico Volpato e dove una deliziosa figura muliebre — *Amicitia* — è inciso da un lato — piange d'innanzi al busto del defunto. Questo delicatissimo bassorilievo, che esprimeva una nuovissima forma nella serie dei monumenti funebri romani, piacque sì fattamente che egli ebbe a replicarlo con poche varianti per l'ambasciatore Sousa a S. Antonio dei Portoghesi e per un Quirini a Venezia.

Mentre lavorava così per pubblici monumenti, non cessava per questo di produrre statue d'ogni genere. Pio VII, volendo in certo modo ricostituire il museo Vaticano, spogliato dal trattato di Tolentino, gli ordinava le statue dei due Pugili e l'altra del Perseo che faceva mettere nell'ottagono del Belvedere e che lì volle rimanessero anche quando le statue trasportate a Parigi ritornarono a Roma. E il Torlonia gli ordinava il grandioso gruppo di *Ercole che lancia Lica in mare,* che dopo varie peripezie si trova oggi nella Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia. Questo gruppo che — da molti criticato, dimostra pur sempre la grande abilità tecnica dello scultore a cui il marmo non produce ostacoli di sorta — era stato fatto per il palazzo che il Torlonia si stava riadattando a Piazza Venezia con l'opera dei più noti artisti di quel periodo postnapoleonico. Il Canova aveva immaginato un'edicoletta speciale, in fondo al grande salone del pianterreno, che metteva la statua colossale nel suo vero ambiente. Questo gruppo fu l'ultima grande opera del Canova. Nel 1821 egli sentendosi malandato in salute sperò che un breve riposo e che un cambiamento d'aria avrebbe potuto dargli la salute: ma fu invano, chè a Venezia dove era andato poco dopo moriva. Fu così che egli si spense lontano da quella Roma dove aveva trascorso quasi intieramente la vita, dove tanto aveva lavorato e da dove aveva spiegato il volo per la più vasta gloria. E a Roma vi è un solo monumento in suo onore, ma il più veramente degno di un artista: il suo studio in via degli Incurabili dichiarato monumento nazionale e sulla cui porta si vede un busto colossale di bronzo che è il suo autoritratto.

La caduta di Napoleone e il ritorno trionfale di Pio VII, ricondusse a Roma il flusso dei visitatori stranieri — specialmente anglo-sassoni — che gli avvenimenti politici avevano allontanato. Durante l'occupazione francese, erano solo i concittadini

PIAZZA MASTAI. (Fot. Martinelli).

PIAZZA DI SPAGNA — COLONNA DELL' IMMACOLATA CONCEZIONE. (Fot. Anderson).

dei conquistatori che venivano a Roma, dove il Daru — amministratore dei Beni della Corona —, il Tournon prefetto e i varî generali comandanti gli eserciti, davano grandi feste che non tutti i membri della società romana frequentavano. Qualche francese poi vi veniva come in esilio: così, per esempio, madame di Stael o la bella signora Récamier che nel suo sontuoso appartamento di palazzo Fiano riceveva molti dissidenti, con grande dispetto del signor di Norvins che vi andava anche lui e che però non poteva dimenticarsi di essere il direttore della polizia. Poi vi erano i diplomatici e fra questi il giovanissimo Chateaubriand, che se bene momentaneamente segretario dell'ambasciatore del Cardinale Fesch, zio di Napoleone, era assai poco bonapartista e aveva come amante quella Paolina di Beaumont che doveva morirgli fra le braccia nella casa di Via del Babuino — quella sull'angolo di Via dell'Orto di Napoli — che egli le aveva trovato dopo aver vinto non poche difficoltà. E la Beaumont, ultima superstite di una famiglia decimata dalla rivoluzione, era più che legittimista. Ma, caduto l'Imperatore, inglesi, tedeschi e americani tornarono in frotte a Roma e fra i più illustri Giorgio Byron e lo Shelley; il pittore Severn e lo sventurato John Keats che ammalatosi a pena giunto a Roma doveva poco tempo dopo morire nella casa, di piazza di Spagna, dove la memore pietà dei suoi ammiratori doveva un giorno creare una biblioteca in sua memoria. Del soggiorno dello Shelley a Roma, rimane un quadro — oggi nella suddetta biblioteca — che lo rappresenta in atto di leggere tra le rovine delle Terme di Caracalla dove compose la maggior parte del *Prometeo liberato*: e il quadro, che è mediocre, è opera del Severn. E rimane anche la sua tomba nel Cimitero del Testaccio dove da circa mezzo secolo venivano sepolti i protestanti morti a Roma e dove il suo amico Trelawny doveva comporre per le sue ceneri la tomba dove lo avrebbe raggiunto un giorno. Del soggiorno del Keats rimane il

MINISTERO DELLE FINANZE. (Fot. Anderson).

suo sepolcro nel cimitero vecchio: una semplice stele di marmo bianco dove è scolpita una lira arcaica sopra questa sconsolata iscrizione: « Questa tomba contiene tutto ciò che fu mortale di un giovane poeta inglese che nel suo letto di morte nell'amarezza del suo cuore al maligno poter dei suoi nemici, volle che queste parole fossero incise sulla sua pietra tombale: *Qui giace uno il cui nome fu scritto su l'acqua*, 24 Febbraio 1821 ». Tutto intorno fioriscono quelle viole e quelle margherite che nel delirio della sua tragica agonia sentiva già spuntare dalle sue membra.

Le opere d'arte degli anni che trascorrono fra la morte di Leone XII e quella di Gregorio XVI sono scarse e di scarsa importanza. Leone XII, che fu un papa ricostruttore e molte buone cose fece nei sei anni del suo regno, non ostante le satire onde fu fatto segno, non ebbe nè il tempo nè la possibilità di compiere grandi lavori edilizî, chè lo stato non buono delle finanze gli vietava. Con tutto ciò egli compì la piazza del Popolo ed è sotto di lui che furono fatte le grandi fontane dei due emicicli — scolpite da Giuseppe Ceccarini — e che tolta la vasca di Sisto V ai piedi dell'obelisco venne sostituita coi quattro leoni egizî di marmo grigio che rimangono tuttora. Così, dopo oltre due secoli si dava un aspetto definitivo alla bella piazza romana il cui assestamento cominciato sotto papa Peretti, doveva essere concluso da papa della Genga. In quanto poi a Gregorio XVI, anch'egli avversato dalle rivoluzioni e dalla minaccia continua di moti politici, più erudito che artista, più frate che prelato, doveva fare ben poco e si può dire che di lui non rimanga altro all'infuori di quel Portico di Veio, nel quale impiegò le belle colonne marmoree trasportate a Roma dalle rovine della città falisca e adoperate nel modo che tutti possono vedere.

PIAZZA CAVOUR COL PALAZZO DI GIUSTIZIA DELL'ARCH. CALDERINI. (Fot. Anderson).

PIO PIACENTINI: PALAZZO DELLE BELLE ARTI IN VIA NAZIONALE. (Fot. Anderson).

GIUSEPPE SACCONI: MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II. (Fot. Anderson).

KOCH : PALAZZO GIÀ DELLA REGINA MARGHERITA.

Ai privati invece si debbono, in quel periodo, le ultime ville che abbiano allietato la cittadinanza romana. Già Paolina Borghese aveva riadattato per conto proprio e secondo il gusto dell'epoca, la villa che apparteneva agli Sciarra e che si trovava accanto alla porta Pia. Ella avrebbe voluto chiamarla Villa Bonaparte, ma a questa denominazione si oppose il suo onnipossente fratello, dicendo che in una città dove i Borghese, i Patrizî, gli Aldobrandini, i Pamphili avevano parchi magnifici che dalle loro famiglie traevano il nome, non conveniva chiamare Buonaparte una villetta che sarebbe stata l'ultima fra tante splendide consorelle. E la principessa Borghese dovette contentarsi di chiamarla Villa Paolina. Alla sua morte la lasciò alla nipote, principessa Carlotta e così rimase nella famiglia Bonaparte fino al 1912, anno in cui dalla ultima erede — donna Maria Bonaparte-Gotti — l'acquistò il governo tedesco per farne sede della sua ambasciata presso la Santa Sede. Don Camillo Borghese, però, volle dal canto suo comprare nuovi terreni e aumentare un'ultima volta il suo parco Pinciano dalle rovine di Muro Torto, fino alla porta del Popolo. Questa nuova villa fu fatta dal Canina, che tracciò gli eleganti propilei di stile gotico e dette il disegno della fontana di Esculapio per la quale lo scultore Gnaccarini modellò la statua del nume. In questa occasione anche la così detta Piazza di Siena venne adattata nel modo che si vede oggi e vi si edificò il così detto casino dell'Orologio che per qualche tempo fu dato in uso a un certo Stefano Giovannini il quale vi aprì una trattoria che per qualche anno fece buonissimi affari. Ma la grande villa, costruita tutta *ex novo*, fu quella che il principe Torlonia si fece fare sulla via Nomentana. In essa lo stile neo-classico trionfa per l'ultima volta. Se bene, ingiustamente trascurata da tutte le guide e da tutte le descrizioni di Roma, essa ha una singolare importanza per la storia dell'arte ottocentesca, già che compendia in sè quanto di meglio avessero prodotto gli architetti, i pittori e gli scultori del decennio che corre fra il 1830 e il '40. Ne fu autore il Cerretti, che volle riunire nel recinto del parco tutte le fantasie care al romanticismo dell'epoca : un grande palazzo con un peristilio adorno di colonne, un anfiteatro più vasto del Corea, due obelischi fatti espressamente venire dalle cave di Baveno, e poi casini, «coffee-house», tempietti, teatrini, fontane e per fino una cappella antica. La nuova villa per la munificenza di don Alessandro Torlonia veniva inaugurata con un festino rimasto celebre, nell'autunno del 1840, in occasione

delle nozze che egli aveva celebrato con donna Teresa Colonna. E accanto alle ingegnosità dell'architetto, la sontuosità delle decorazioni, che per le pitture furono il Coghetti, il Bigioli, il Carta e per le sculture il Thorwaldsen, l'Aureli, il Wolf e tutti gli ultimi epigoni della scuola di Canova. Così una sala del palazzo è dedicata ai Poeti e in essa il Paoletti ha dipinto i ritratti dei maggiori poeti ed artisti italiani; un'altra ellittica è tutta decorata da sculture del Thorwaldsen; la grande sala da ballo ha la vôlta affrescata dal Tojetti e altri; mentre quella da pranzo dedicata a Bacco è decorata da grandi pitture del Podesti. La cappella è dipinta dal Cerretti ed ha sculture e bassorilievi dell'Aureli. E tutto intorno sale egizie, gotiche, romane, con una profusione di decorazioni d'ogni genere che i suddetti artisti vi hanno profuso. Nei mirabili giardini che circondano la villa vi sono anche i due obelischi i quali — come ho detto — furono tagliati nelle cave di Baveno. Lavorati sul Sempione, furono imbarcati su grandi chiatte che scesero il Po fino alla foce dove passarono sul brigantino *Fortunato* il quale facendo il giro d'Italia li portò alle bocche del Tevere, che rimontarono fino alla confluenza dell'Aniene. Giunti a ponte Nomentano furono caricati su grandi tregge trainate da bufali e così trasportati alla villa, tra grande concorso di popolo, sparo di artiglierie e sventolar di bandiere. Il marinaro che diresse questo lungo viaggio fu il capitano Alessandro Cialdi, della Marina Pontificia, e fu l'ing. Carnevali, il tecnico che gl'innalzò sulle basi, dove il dotto canonico Zingarelli compose un'iscrizione in geroglifici egizî, iscrizione che poi venne ripetuta in latino nella traduzione di monsignor Gabriele Laureani.

Accanto a questo esemplare di architettura civile, don Alessandro Torlonia volle anche edificare, nella basilica lateranense, la cappella gentilizia della sua famiglia, ispirandosi agli stessi concetti che lo avevano diretto nel costruire la villa. Anche in

BAZZANI: GALLERIA D'ARTE MODERNA A VALLE GIULIA. (Fot. Anderson).

BROGGI : PALAZZO IN VIA VENETO.
(Fot. Vasari).

questa cappella — che è tutta bianca senza pittura — la scultura è rappresentata dai varî artisti del tempo. Così sull' altare un grande bassorilievo del Tenerani rappresentante la *Deposizione*, e a destra, sul sepolcro di don Giovanni Torlonia, due statue, delle quali la *Pietà* è dello Stocchi e la *Fede* è del Bezzi, mentre di fronte su quello della principessa Anna la *Religione* è del Gajassi e la *Speranza* dello Gnaccarini. Così, in un periodo in cui poco si edificava don Alessandro Torlonia fu veramente un grande mecenate e un uomo — come si direbbe oggi — lungimirante. Per il primo ebbe la visione di quello che doveva essere la città moderna, e nella Roma del settecento, un po' torbida e quasi adagiata nel suo lungo dormiveglia, costruì opifici con criterî veramente audaci, edificò case per gli operai e studî per gli artisti, fece ricostruire e restaurare i vecchi teatri di Roma e dotò la città del primo grande albergo con tali criterî di larghezza e di lusso che sussiste anche oggi fra i migliori. E si può veramente dire di lui, che egli fu l' ultimo dei grandi cittadini romani d' altri tempi.

Disgraziatamente, siccome il mecenatismo e i premî e gli incoraggiamenti sia privati che ufficiali non hanno mai potuto creare un artista quando l'artista non c'era, la produzione di quel periodo è così mediocre che nè meno i monumenti papali di San Pietro riescono a darci qualche nuova forma veramente degna.

Il monumento di papa Rezzonico ha, pur troppo, prodotto mediocri imitazioni. È mediocre quello che il Thorwaldsen innalzò a Pio VI, dove le figure allegoriche e i genietti che lo decorano sono di una minutezza da gingillo che contrasta con la grandiosità dell'ambiente e dove la sola figura che si salva è quella del pontefice al quale ha dato la nobiltà d'espressione e una certa tal quale tenacia nell'aspetto che ricorda assai bene come egli fosse il pontefice che lottò con Napoleone e lo vinse. È mediocre la statua che il Fabris scolpì per Leone XII e quella che l'Amici immaginò per Pio VIII, nella quale la nobiltà della forma non riesce a vincere quella freddezza accademica per cui le sculture di quel tempo sembrano tutte uscite da uno stesso stampo. E men che mediocre è il sepolcro di Gregorio XVI col quale si chiude la serie dei pontefici del secolo decimonono.

Ma, come ho detto, di papa Gregorio non sono rimaste molte opere — se si eccettuano quelle già cominciate e che egli non volle interrompere. Dobbiamo però ricordare fra le pochissime ordinate da lui l'emiciclo dell'accademia di Belle Arti a Via Ripetta, il piccolo porto, oggi distrutto, di Ripagrande, il portico di Veio a Piazza Colonna e il teatro Circolare nel Bosco Parrasio — *Deo nato Sacrum* — opera non indegna di Giovanni Azzurri, dove sono murate sulle pareti laterali le piccole lapidi ricordanti i più insigni pastori. Memoria graziosissima di quello che fu l'Arcadia, oramai avviantesi al suo placido tramonto fra i pini, i lauri, le rose e le fontane del minuscolo giardino gianicolense.

Ma se il pontificato di Gregorio XVI non fu — dal punto di vista edilizio — dei più felici, lo stesso si può dire di quello di Pio IX che lo seguì immediatamente.

DAZZI : MONUMENTO AL FERROVIERE.
(Fot. Martinelli).

Il delirio di speranze che salutò il nuovo pontefice nel quale i patrioti avevano veduto l'aurora delle loro speranze, fu anche inneggiato dagli artisti come quello di un sovrano che molto avrebbe fatto per loro.

Pio IX, il cui lungo pontificato occupò circa un terzo di secolo, fu bensì un papa munifico e desideroso di lasciare il suo stemma sul maggior numero di monumenti : se non che, anche a lui mancarono gli artisti e il molto che fece non fu bello nè architettonicamente nè dal punto di vista della pittura e della scultura. L' arte del suo tempo — che si può veramente chiamare Piana — è un triste connubio delle ultime reminiscenze barocche e delle ultime accademie neoclassiche, prendendo dall' una epoca e dall'altra quanto avevano di più superficiale e di più gretto. Sotto di lui, intanto, si compiè quasi — almeno nella sua parte organica — quella basilica di San Paolo che il fatale incendio del 1822 aveva distrutta. Se bene le rovine fossero grandi, si sarebbe potuta restaurare con maggior cura e non rifarla *ex-novo* come venne deciso. Cominciata da Leone XII con architettura del Belli e proseguita sotto Gregorio XVI da quel Poletti a cui deve il suo meschino campaniletto, fu quasi compiuta sotto Pio IX, tanto che nel 1870 il governo italiano potè dichiararla monumento nazionale. Freddo monumento, in cui la ricchezza dei marmi e delle pietre rare — un altare è intieramente di malachita e le quattro colonne del baldacchino disfatto, sono di alabastro orientale — non riesce a togliere quel senso di grandiosità profana onde la navata centrale sembra più una immensa sala da ballo che

CHIESA DI S. LORENZO — FRACASSINI : S. LORENZO MOSTRA AL CONSOLE I TESORI DELLA CHIESA.
(Fot. Anderson).

PALAZZO DELL'ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO (PIAZZA VERDI). (Fot. Martinelli).

l'aula del Signore. In essa sono sculture del Possenti, del Tadolini, dello Gnaccarini e dell'Aureli e pitture del Gagliardi, del De Sanctis, del Coghetti, del Marinucci, del Morani, del Tojetti, del Bompiani e di tutti quelli artisti cari a Pio IX di cui oggi si è perduta la memoria e le cui opere non riescono a suscitare in noi nessun lampo di ammirazione. Del resto i pittori che lavorarono per lui — salvo forse il Fracassini negli affreschi di San Lorenzo fuori delle Mura e in San Lorenzo in Damaso — non meritano davvero di rimanere nella storia dell' arte romana. Quel Tojetti che dipinse l' orribile affresco di Santa Agnese a commemorazione del miracolo onde il pontefice andò salvo nello sprofondarsi di un pavimento ; quel Capparoni che egli protesse in modo speciale tanto da allogargli la decorazione della cupola di San Giacomo in Augusta, decorazione che fa pensare a non so quale mostruosa raccolta di colossali decalcomanie, dimostrano a qual punto fosse scesa la grande arte dell'affresco che aveva dato al mondo i miracoli della Sistina e gli sfolgorii luminosi del Gesù e di S. Ignazio. Per fino il Podesti, nelle sale dedicate alla commemorazione del dogma dell'Immacolata, nei Palazzi vaticani, oppresso dalla vicinanza delle Camere, apparisce un mediocre scolaro la cui preoccupazione di avvicinarsi al maestro naufraga nella freddezza accademica del disegno, nella teatralità preordinata dalla composizione, nello stridore degl'inverosimili azzurri e verdi e rossi che non riescono mai ad armonizzarsi fra loro.

Del resto, lo stesso pontefice — che era uomo d'intelligenza e di gusto — capiva quanto manchevoli fossero i suoi artisti e non risparmiava loro la facezia spesso acutissima della sua critica. Nel 1863, inaugurando il nuovo palazzo della manifattura dei tabacchi, di cui l'architetto Cipolla aveva dato il disegno, notando la sproporzione delle logge e delle finestre grandissime con la piccolezza della porta centrale, rivolgendosi al suo architetto ebbe a dirgli: «Ora che siamo entrati dalla finestra, indicatemi

la porta di uscita ». Quasi nello stesso tempo l'ingegnere Bianchi innalzava la stazione di Termini, che nel 1867 il papa ordinò fosse fatta, espropriando parte della villa Massimo all'Esquilino per riunire le varie stazioni disseminate per i varî quartieri di Roma. Infatti nei primi anni delle ferrovie, ogni linea aveva la sua stazione: quella di Frascati era a Porta Maggiore, quella di Civitavecchia a Porta Portese, quella di Ceprano — che doveva essere prolungata a Napoli — a Termini dove ora è la Dogana e quella per Ancona si sarebbe dovuta costruire a Porta Angelica, quando fu deciso di farne una sola che servisse per tutte le linee. Era, allora, l'epoca in cui trionfava l'idea che il ferro sarebbe stata la nuova materia della futura arte architettonica e sembra veramente che il Bianchi, più ingegnere che architetto, abbia sottomesso ogni idea costruttiva alla grande tettoia centrale, come anche oggi si vede, non ostante i molti adattamenti e le moltissime trasformazioni. Epoca del ferro non felice e che dovette essere poi una disillusione come si può vedere in quel ponte di S. Giovanni dei Fiorentini, superstite malinconico e destinato a sparire come inadatto a sostenere il traffico di una grande città.

Ma la più grande opera artistica di Pio IX fu la colonna dell'Immacolata Concezione, ch'egli fece innalzare a ricordo del Dogma da lui pronunciato, in mezzo alla non vasta piazza Mignanelli, tra il palazzo di Spagna e quello di Propaganda Fide. Anche essa è opera di Luigi Poletti, che fu costretto ad adoperare una colonna di cipollino giacente da secoli nella soppressa piazzetta della Missione dietro Montecitorio. Questa colonna essendo fenduta e mal ridotta dalle intemperie egli dovette imbarcarla con quell'ornato di bronzo che la ricopre fino a metà. Ai quattro angoli della base, i quattro profeti e cioè: il Mosè di Ignazio Giacometti, il David di Adamo Tadolini, l'Isaia di Salvatore Revelli e l'Ezekiel di Carlo Chelli, e in cima alla colonna la Madonna benedicente di quello stesso Obici che aveva scolpito — a riscontro del Cristo

PONTE DEL RISORGIMENTO. (Fot. Martinelli).

R. MARINI : PALAZZO DEL MINISTERO DELL'AERONAUTICA.

di Michelangelo — il S. Giovanni Battista alla Minerva. L'inaugurazione di questo monumento fu fatta con grande solennità il 18 dicembre del 1856 alla presenza del papa e di una grande folla plaudente, e ogni cosa procedette col più grande ordine grazie ai 120 pompieri che per l'occasione erano diretti personalmente dal loro comandante il principe don Onorato Caetani. L'ultima opera pubblica inaugurata poi da Pio IX fu la grande fontana dell'Acqua Marcia che era dove ora sorge il monumento ai Caduti di Dogali, quasi a mettere in valore quella nuova strada — oggi via Nazionale — che l'intraprendente monsignor de Merode aveva tracciato tra le vigne dell'Esquilino per aprire una comunicazione diretta fra la vecchia Roma e i nuovi quartieri che sarebbero sorti intorno alla stazione ferroviaria. Questa cerimonia, che riuscì molto solenne e grandiosa, ebbe luogo il 10 settembre del 1870: dieci giorni dopo le artiglierie del generale Cadorna aprivano la breccia nelle mura aureliane e il papa si rinchiudeva in quella così detta prigione del Vaticano da cui un suo successore doveva uscire solamente sessantadue anni più tardi.

Col compimento dell'unità d'Italia, non era solamente una nuova storia che cominciava per Roma oramai capitale di una grande nazione moderna, ma anche un periodo intenso di attività edilizia, di trasformazione, d'ingrandimento, quale la sua storia non ricordava dai tempi imperiali e che continua tuttora. Nel 1870, la città di Roma contava poco più di duecento mila abitanti e oggi ha già superato il milione. Nell'anno 1870 era la grande metropoli ideale di un piccolo stato che per la sua stessa origine non conosceva l'accentramento di un governo nazionale e l'inurbamento che lo sviluppo delle industrie e, l'estendersi dei commerci, la frequenza sempre più viva degli scambî che le nuove società dovevano produrre nel mondo. La chiesa era bensì cattolica e cioè a dire universale, ma la sua universalità rimaneva unicamente nel campo religioso e si manifestava solo con grandi cerimonie ecclesiastiche e con numerosi pellegrinaggi che — se affollavano la città in certi periodi speciali — la lasciavano deserta e sonnolenta per tutto il resto dell'anno. In una parola Roma,

nel secolo XIX era la sopravvivenza d'una vita oramai superata: entrando a far parte del così detto «consesso delle nazioni» doveva sottostare a tutti gli inconvenienti e a tutte le metamorfosi che questa sua nuova veste le imponeva. Questo non aveva capito il governo italiano venendo a Roma o — avendolo capito — non aveva osato di affrontare risolutamente il problema e risolverlo nel modo più logico e più radicale. Forse nella sua non difficile vittoria sussisteva quel senso di sgomento che la conquista dell'Urbe aveva pur sempre suscitato nei suoi conquistatori. Era il reverente timore dei barbari che si prostravano d'innanzi alla maestà dei suoi monumenti, era la soggezione di Carlo V che, inginocchiandosi ai piedi di Clemente VII dopo le sanguinose vicende del '27, diceva umilmente: *Sancte pater indulge victori*, era tutto questo che riviveva e si ripeteva nei secoli. Bisognava poi aggiungere le esigenze politiche del momento: il desiderio di non urtare troppo il vecchio pontefice racchiuso in Vaticano con una clamorosa «presa di possesso» e forse anche quel sentimento, che era in molti, di precarietà onde l'occupazione di Roma, così altamente proclamata, sembrava più un'affermazione ideale che un fatto stabile e definitivo. Per questo si preferì di adattarsi *provvisoriamente* — e fu un provvisorio che durò per un mezzo secolo — nei conventi, nelle congregazioni, negli uffici pubblici che la legge delle guarentigie e quella della soppressione delle corporazioni religiose metteva a disposizione del nuovo governo. Un solo uomo, in tutta questa incertezza, ebbe la chiara visione di quello che si sarebbe dovuto fare. E questo uomo fu Quintino Sella che patrocinò la costruzione del nuovo Ministero delle Finanze, in fondo alla Via 20 Settembre, dicendo che di lì doveva cominciare la nuova Roma, la quale si sarebbe estesa lungo la Via Nomentana e avrebbe creato un città nuova e veramente moderna accanto all'antica, in cui alcune grandi opere di risanamento e di viabilità avrebbero modificato solo in pochi punti l'aspetto antico.

KOCH: PALAZZO DELLA BANCA D'ITALIA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MONUMENTO AL BERSAGLIERE.

Questo si sarebbe dovuto fare e questo non fu fatto, e il Ministero delle Finanze rimase come la pietra miliare di un nuovo organismo che non trovò il suo ulteriore sviluppo. Architetto del grande edificio fu il Canevari e al Maccagnani si debbono le decorazioni scultorie: ma nell'insieme non riuscì bello, se bene dopo ne abbiamo avuti di peggiori. Del resto quella fu l'epoca del più singolare eclettismo, epoca senza un carattere proprio, che passava dal barocco fastoso del Palazzo di Giustizia al freddo ellenismo che il Sacconi adottava per il monumento a Vittorio Emanuele; dalla facciata cinquecentesca del palazzo della Regina Madre allo stile floreale della nuova facciata del Parlamento. Ognuno prendeva dove meglio credeva e dove più trovava. Il Calderini, per il Palazzo di Giustizia s' ispirava alle architetture del Fuga, e Pio Piacentini andava a cercare nel grande affresco del padre Pozzi a S. Ignazio i fasci di colonne con le quali adornerà la facciata centrale del suo palazzo delle Belle Arti. E mentre il Koch — il quale fu tra i migliori del suo tempo — ripensava all'Ammannati costruendo il palazzo del principe Boncompagni, quel palazzo che fu poi della Regina Margherita, il Carimini iniziava il rinnovamento della Via Merulana con quel palazzo Brancaccio che riassume in sè un po' tutti gli stili e riesce così a non crearne nessuno di nuovo.

Disgraziatamente in tutti questi rifacimenti non si teneva conto del carattere di Roma, della sua storia passata, delle sue esigenze presenti. Una dopo l'altra le grandi ville cadevano sotto l'accetta degli intraprenditori e sul loro territorio sorgevano i malinconici quartieri della così detta « Roma alta » con le loro case fatte a serie e i loro edifici tracciati dai capomastri senza nessuna preoccupazione estetica.

E intanto, per sistemare le sponde del Tevere — il che era, del resto, indispensabile — gl'ingegneri del genio civile tracciavano i due muraglioni paralleli, che si snodano lungo tutto il corso cittadino del fiume con una desolante monotomia, senza una trovata decorativa, opera d'idraulici e non di architetti, che sembra culminare nel ponte Palatino che è il solo veramente brutto di quanti ne sono stati costruiti a Roma dopo il '70. Perchè i ponti, generalmente, sono tutti belli, meno quello Vittorio Emanuele che deve la sua bruttezza a quelle informi sculture che lo decorano

PIACENTINI : CASA DEI MUTILATI, AI PRATI DI CASTELLO.

MAGNI : PALAZZO DEL MINISTERO DELLA MARINA. (Fot. Martinelli).

PALAZZO DELLE CORPORAZIONI. (Fot. Vasari).

BAZZANI : MINISTERO DELLA EDUCAZIONE NAZIONALE.
(Fot. Istit. Fotogr. Italiano).

e che nei futuri progetti di assestamento debbono scomparire. Gli altri invece hanno tutti una loro linea robusta e un loro carattere romano e taluno anche sa trovare una sagoma nuova come quello del Risorgimento che è in cemento armato e che essendo di un solo arco si slancia da una sponda all'altra con una leggiadria e una snellezza senza pari. Tutta l'architettura dell'ultimo ottocento è, come vediamo, assai mediocre, e solo il secolo nostro doveva vedere il principio della rinascita. I nuovi criterî che diressero la costruzione dei quartieri Sebastiani — villette e casini separati da giardini con strade larghe piantate di oleandri e di mimose — i diversi Ministeri che dopo trenta anni abbandonando i conventi dove si erano annidati vollero avere una sede propria, taluni edifici di utilità e di provvidenza sociale, sono buona testimonianza di questa rinascita. Cesare Bazzani, autore del Palazzo per la Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia e di quello del Ministero dell'Educazione Nazionale; il Marini che è l'autore del palazzo per il Ministero dell'Aeronautica esempio mirabile di bella architettura moderna che sa essere nuova senza bizzarrie e originale senza esagerazioni; il Magni a cui si deve quello della Marina sulla cui facciata le due grandi ancore di due *Dreadnoughts* austriache conquistate in guerra mettono una così giusta nota di monumentalità; gli architetti che per l'officina della Poligrafica hano innalzato un palazzo monumentale in cui alcuni motivi sono squisitamente moderni; il Del Debbio che nel nuovo stadio della Farnesina o Foro Mussolini trova motivi nuovi di decorazione per far rivivere uno dei più antichi organismi creati dall'architettura; sono edifici veramente degni del tempo e della città in cui furono fatti. E lo stesso si dica di opere minori, come — per esempio — il palazzo che il Broggi ha innalzato con eleganza modernissima a Via Veneto per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, o il Palazzo del Ministero delle Corporazioni e la Casa dei Mutilati che Marcello Piacentini ha costruito accanto al Palazzo di Giustizia e che troverà tutta la sua armonia quando — demoliti gli assurdi palazzoni del Lungotevere — sarà circondata dalla verde architettura di un bel giardino.

CHIESA AMERICANA — MUSAICO SU DISEGNO DI BURNE JONES: IL SALVATOR IN TRONO.
(Fot. Alinari).

Un'altra forma d'arte che in questi ultimi anni ha trovato a Roma un felice rinnovamento è quella delle fontane. Subito dopo il '70, l'amministrazione Comunale non pensò di meglio che dotare la città di quelle innumerevoli fontane di ghisa, orribili e incomode che avevano il solo vantaggio della loro provvisorietà. Poi venne

PALAZZO DEL MINISTERO DELL'AGRICOLTURA. (Fot. Martinelli).

RUTELLI : FONTANA DELLE NAIADI IN PIAZZA DELLE TERME. (Fot. Anderson).

MONUMENTO A GIORDANO BRUNO.

quella così detta delle Naiadi all'esedra di Piazza Termini del Rutelli che da ultimo fece pure il monumento equestre di Anita Garibaldi. Oggi si fa meglio e talune fontane nuove sono veramente degne di quella città che in ogni secolo ebbe — in questa arte — il primato. Così quella elegantissima che Antonio Maraini ha scolpito per il palazzo delle Assicurazioni, e l'altra nobilmente scultoria del Selva in Piazza dei Quiriti, quella dell'Anfora che il Cataldi fuse nel bronzo per il Pincio e quella dei satiri che il Niccolini scolpì nel giardino del Lago a Villa Borghese. Alcune, poi, hanno una linea monumentale, come a piazza Mazzini dove l'architetto De Vico, ispirandosi alle fontane fiorentine del Giardino di Boboli, creava una elegante prospettiva d'alberi, di vasche e di zampilli o come a Valle Giulia dove il Bazzani innestando i due vasconi sulla scalinata di accesso alla Galleria d'Arte Moderna, riusciva a risolvere il suo non facile problema della diversità altimetrica del terreno.

Ma disgraziatamente, se gli edifici e le fontane della nuova Roma sono degne di tutta la nostra considerazione lo stesso non si può dire dei monumenti commemorativi i quali invasero le piazze della città in modo straordinario. Primo, per importanza

DEL DEBBIO: FORO MUSSOLINI. (Fot. Anderson).

GALLORI : MONUMENTO A GARIBALDI.

(Fot. Anderson).

CALANDRA E RUBINO : MONUMENTO A UMBERTO I.

ROMANELLI : MONUMENTO A RE CARLO ALBERTO. (Fot. Alinari).

e per mole, quello a Vittorio Emanuele, il cui maggior torto è il luogo dove è stato innalzato. Ma della scelta non si può rendere responsabile il Sacconi. Fu il ministro Depretis che avendo saputo come il partito repubblicano volesse innalzare un grande monumento a Mazzini in Campidoglio, prevenne la richiesta del Comitato esecutivo, e fece firmare al Re un decreto col quale si precisava il luogo in cui sarebbe sorto il monumento a Vittorio Emanuele. Quando i membri della presidenza si recarono da lui con la richiesta ufficiale egli mostrò loro il decreto regio dichiarandosi dolente di non poter soddisfare la loro domanda. E il monumento sorse in piazza Venezia, costringendo a una serie di demolizioni che vanno dalla Torre di Paolo II al Palazzo Torlonia, dalla casa di Pietro da Cortona ai palazzi di Piazza dell'Aracoeli. Ma se la mole sacconiana ha i suoi pregi, accanto ai suoi difetti, lo stesso non si può dire delle infinite statue che sorgono nel centro delle piazze romane. Pochissime si salvano e fra queste il monumento a Garibaldi, del Gallori, sulle alture del Gianicolo, quello a Carlo Alberto del Romanelli nel giardinetto del Quirinale, quello a Giordano Bruno

VIA DELL'IMPERO (Fot. L. U. C. E.).

La via dell'Impero, dovuta all'idea e al fervore del principe Francesco Boncompagni Ludovisi Governatore di Roma e inaugurata il 28 ottobre 1932 da S. Ecc. Mussolini Capo del Governo, s'estende da Piazza Venezia al Colosseo.

VIA DELL'IMPERO (Fot. Anderson).

Sorgono al suo lato occidentale il fianco del monumento a Vittorio Emanuele II, il Museo del Risorgimento, architettato da Armando Brasini nel 1933, il Campidoglio, il Foro di Cesare, la chiesa di S. Luca e S. Martina, la Curia, il tempio d'Antonino e Faustina, la basilica di Massenzio, la chiesa di S. Francesca Romana, il tempio di Venere e Roma, la Méta sudante e l'Arco di Costantino — e al lato orientale, la Velia, il Foro di Nerva, quello d'Augusto, il Priorato dei Cavalieri di Rodi, il Mercato di Traiano, il Foro di Traiano. Dei monumenti, qui ricordati, si trova la descrizione, sparsa, secondo il tempo di loro costruzione, nei quattro fascicoli dell'*Italia Artistica* dedicati a Roma.

del Ferrari in Campo dei Fiori, quello di Calandra e Rubino al Re Umberto in Villa Borghese, e — fra i modernissimi — quello al Bersagliere del Morbiducci sulla Piazza di Porta Pia, al Ferroviere che Arturo Dazzi eresse di fronte al Palazzo delle Ferrovie sulla piazza della Croce Rossa. Nè più felice è la pittura, chè dal '70 a oggi poche sono le opere veramente notevoli e veramente degne della grande tradizione romana. Qualche affresco di Cesare Mariani, le decorazioni che il Maccari fece nel Senato e nel Palazzo di Giustizia, i due affreschi che il Grandi eseguì nella nuova abside di San Giovanni in Laterano, e non saprei in verità vederne altri. Per la scultura e per la pittura correvano i cattivi tempi di quel così detto verismo che aveva creato una nuova accademia basata sopra una pseudo verità secondo la quale era vero soltanto ciò che era grossolano o deforme. Nè oggi, con le nuove tendenze estetiche, si è cambiato di molto. Ma sopra tutto quello che mancava a quell' arte era un carattere suo, tanto che a pochi anni di distanza si poteva passare dal puro sepolcro bizantineggiante che il Cattaneo immaginava per Pio IX in San Lorenzo fuori delle Mura, a quello così «fin di secolo» che il Tadolini innalzava a Leone XIII in San Giovanni; dai bei mosaici preraffaelliti che il Burne Jones disegnava nella chiesa evangelica di San Paolo a Via Nazionale, alle scene cromolitografiche onde Virginio Monti e il Cisterna decoravano la molte chiese sorte nei nuovi quartieri di Roma. Ma questi sono crepuscoli passeggeri, dopo i quali l'arte nostra rifiorirà più grande. Perchè l'eternità di Roma consiste in questa sua forza di rinnovamento che in ogni secolo ha saputo esprimere nuovi genî creativi e da ogni rovina ha potuto trarre un nuovo e più possente fervore di vita. Di quello che potrà essere questa vita si può avere un esempio in ciò che è stato fatto dal 1922 fino ad oggi, in ossequenza di quel piano Regolatore voluto da Benito Mussolini e che trasformando ancora una volta la fisonomia di Roma, le darà il nuovo volto che si addice alla metropoli della nuova Italia nata dalla Vittoria e finalmente alla testa di una nazione che dopo millecinquecento anni ha ritrovato se stessa, per il volere dei suoi soldati e per la saggezza dei suoi cittadini.

MACCARI: «APPIO CLAUDIO» NELLA SALA DEL SENATO.